

JAIR RAMOS BRAGA FILHO

**A MELANCOLIA NARRADA: *DIAS PERDIDOS*
de Lúcio Cardoso**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre.
Curso de Pós-Graduação em Letras. Área
de concentração: Estudos Literários. Setor
de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Universidade Federal do Paraná.**

Orientadora: Prof^ª. Dra. Raquel Illescas Bueno

**CURITIBA
2008**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que ainda não conseguiram entender muito bem este novo caminho, a quem eu devo a minha paixão pela leitura.

À minha irmã. Companheira sempre presente, que suportou, com paciência, a atitude reclusa inerente ao pesquisador.

Ao meu irmão. Razão do tema escolhido.

Aos **amigos** da graduação e da pós. Eles sabem o porquê e, sobretudo quem eles são. E, também, ao indispensável e querido Odair.

Aos integrantes da banca de qualificação, professoras Marilene Weinhardt e Mail Marques de Azevedo, pelas sugestões e pelo apoio inestimáveis, desde o início.

E, à minha orientadora, Prof^a Dra. Raquel Illescas Bueno, que teve a **coragem** de enfrentar o desafio de apostar em um projeto considerado, num primeiro momento, como natimorto.

O homem, nascido de mulher,
vive breve tempo, cheio de inquietação.

Jó, XIV, 1. Bíblia Sagrada.

O homem, nascido da mulher,
Não tem senão poucos dias de vida e é cumulado de remorsos; (...)

O livro de Job. Tradução livre de Lúcio Cardoso.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo uma análise crítica do romance *Dias perdidos*, de Lúcio Cardoso. Após a apresentação das influências que determinaram a poética do autor, do projeto estético-literário conseqüente às mesmas e à visão de mundo do romancista, além de uma compilação da recepção crítica referente à obra, o tema e o método são destacados. O primeiro é a melancolia, sentimento recorrente e parte do que denominamos o “arquitema” presente na obra completa do autor. Já o método corresponde à opção de analisar o objeto de maneira imanente que, ao desvelar a estrutura deste, possibilitou a interpretação apresentada. A análise privilegia a construção dos personagens e a posição do narrador, através das suas descrições e das suas interferências ao longo da narrativa. O presente trabalho pretende ser um contraponto às interpretações propostas pela crítica literária a propósito do romance e uma sugestão para uma nova leitura do objeto na qual, além da melancolia, surge o incesto como outro aspecto fundamental para sua recepção.

Palavras-chave: Literatura. *Dias perdidos*. Lúcio Cardoso. Psicanálise. Melancolia. Incesto.

RÉSUMÉ

L'analyse critique du roman *Dias perdidos*, écrit par Lúcio Cardoso, est l'objectif de ce travail. Après la présentation des influences qui ont déterminées la poétique de l'auteur, du projet esthétique-littéraire qui est la conséquence des influences déjà citées et de la vision de monde du romancier, suivi par une compilation de la réception critique concernant l'oeuvre, on explicite le thème et la méthode. C'est la mélancolie, le thème, sentiment qui fait partie de ce que l'on appelle l' "archithème", présent dans toutes les oeuvres de l'auteur. La méthode correspond à l'option d'analyser l'objet de façon immanente qui, en dévoilant la structure de celui-ci, nous a permis l'interprétation présentée. L'analyse privilégie la construction des personnages et la position du narrateur, mettant en relief ses descriptions et ses interférences le long de la narrative. Ce travail a la prétention d'être un contrepoint aux interprétations proposées par la critique littéraire à propos du roman et une suggestion pour une nouvelle lecture de l'objet analysé dans lequel, avec la mélancolie, l'inceste apparaît comme un autre aspect fondamental pour sa réception.

Mots clés: Littérature. *Dias perdidos*. Lúcio Cardoso. Psychanalyse. Mélancolie. Inceste.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 O AUTOR E A OBRA	3
1.1 A GÊNESE DO ARTISTA	3
1.1.1 A corrente intimista	3
1.1.2 O cristianismo	6
1.1.3 A crítica católica	9
1.1.4 Minas Gerais	14
1.1.5 Poéticas estrangeiras	16
1.2 UM “PROJETO ESTÉTICO-LITERÁRIO”	17
1.3 RECEPÇÃO CRÍTICA	23
1.3.1 Lírica	24
1.3.2 Dramaturgia	28
1.3.3 Prosa: romances e novelas	31
2 O TEMA E O MÉTODO	52
2.1 A melancolia	52
2.2 O narrador e seus artifícios	64
3 A ANÁLISE	67
3.1 A MELANCOLIA NARRADA	67
3.1.1 Jaques: O nó da trama	67
3.1.2 Clara: A trajetória melancólica	73
3.1.3 Sílvio: Desprezo e fuga	87
3.1.4 Clara e Sílvio: O amor proibido	107
3.2 <i>DIAS PERDIDOS</i> REVISITADO	111
CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

“Dostoiévski brasileiro”. “Epígono de Julien Green”. “Ibsen dos trópicos”. “Autor avesso à mineiridade”. “Católico, conservador, e alienado”. “Autor barroco”. Eis alguns dos epítetos criados pelos exegetas da poética de Lúcio Cardoso (1912-1968). Ainda que eventualmente adequados, levando-se em consideração a obra cardosiana, não passam de reduções que somente possibilitam a alusão ao autor em situações prosaicas. A ficção de Lúcio vai além destes rótulos. Há, sem dúvida, uma filiação do nosso autor com uma linha de pensamento e de criação artística específica. Porém, sua escrita é bastante singular.

Lúcio Cardoso não é exatamente um autor canônico. Razões, tanto contemporâneas ao autor quanto aos nossos dias, podem ser aventadas: escrita de difícil aceitação e compreensão; autor de linhagem cristã e conservadora, em um período histórico no qual a crítica engajada tinha uma afeição especial pelas obras do Romance de 30 que denunciavam a situação de penúria da maior parte do país; e, nos nossos dias de total materialismo e de mediocridade onipresente, uma poética bastante diferente daquela à qual o público leitor está habituado.

Os textos de Lúcio (tanto os ficcionais quanto o seu *Diário completo*) têm uma característica atemporal, precisamente por tratarem de questões cujas respostas ainda são parciais, e sobre as quais autores, críticos, estudiosos, e filósofos continuam discutindo. Se (re)lidos, estes textos contêm uma contemporaneidade, basicamente temática (já que Lúcio não foi um inovador no campo da forma ficcional, talvez com a exceção da sua assim chamada obra máxima, *Crônica da casa assassinada*, publicada em 1959), indiscutível. Além disso, nos dias de hoje, seus enredos e personagens revelam aspectos do ser que denunciam a banalidade e o vazio da existência. Perde-se, ao continuarmos ignorando a obra cardosiana, a oportunidade de descobrir uma visão ainda esclarecedora e pertinente (mesmo que angustiada e, por vezes, propositalmente confusa) da fragilidade humana. É, como veremos adiante, precisamente sobre a alma humana e suas aporias que Lúcio discorre em sua obra. Daí a associação costumeira de Lúcio com os escritores brasileiros de linhagem intimista e com os autores citados nos epítetos acima.

Das suas influências, enquanto artista, é que surgem as características da sua poética. Contudo, como já assinalado pela crítica, sua biografia e sua obra são indissociáveis, uma vez que Lúcio introduz e discute no seu “projeto estético-literário” as suas angústias existenciais, principalmente as de caráter religioso. Estes temas, recorrentes

em sua obra ao ponto do paroxismo, compõem o que denominaremos de “arquitema”¹, ou seja, o conjunto de obsessões do ficcionista. Como acréscimo ao já exposto, cumpre notar que as próprias vivências de Lúcio – a infância em Minas Gerais, a estrutura familiar na qual foi criado, e a sua trajetória pelo *bas-fond* carioca – proporcionaram ao autor o substrato para a concretização do espaço obscuro e angustiante e dos personagens perturbados e melancólicos, quando não bestiais, das suas novelas e romances. Não se trata, aqui, de explicar a obra cardosiana a partir de sua biografia, mas, sim, de evitar o exagero purista de negar as implicações que a sua formação familiar e religiosa, além das suas peregrinações diuturnas – geralmente sem rumo definido, como um errante – tiveram no seu fazer ficcional. Esta, aliás, é uma imagem cara ao anedotário judaico-cristão e aos enredos de Lúcio.

Ultimamente, graças a fatores editoriais que ainda veremos, a obra de Lúcio Cardoso tem sido revisitada. Daí a nossa opção em analisar seu romance *Dias perdidos*, publicado em 1943, obra que ainda não foi (que seja do nosso conhecimento) objeto de nenhum trabalho acadêmico específico. Neste texto, acreditamos poder expor tanto a opção temática habitual do nosso autor, quanto as características mais notáveis da sua poética. Há, no nosso objetivo, a intenção de somar à redescoberta deste escritor, apresentando e analisando os seus demônios íntimos e as suas criações ficcionais.

Lúcio Cardoso: ser e artista tão devotados a explorar a alma humana que tentaram compreender a razão da nossa existência neste “mundo sem Deus”.

¹ O prefixo “arqui”, em “arquitema” indica tanto o aspecto temporal do tema primeiro (a saber, a condição existencial do ser) quanto a posição hierárquica superior deste (do qual derivam outros temas secundários) na poética de Lúcio Cardoso.

1 O AUTOR E A OBRA

1.1 A GÊNESE DO ARTISTA

Dentre as influências que formaram o artista Lúcio Cardoso, e que determinaram a sua poética, devemos citar: a corrente intimista do romance brasileiro (consequência direta da chamada reação espiritualista nas nossas letras); o cristianismo (graças às suas ligações com um determinado grupo de escritores católicos da época e aos seus questionamentos existenciais presentes no *Diário completo*); a crítica católica do seu tempo (que critica o Modernismo, sobretudo na sua segunda fase); Minas Gerais e a mineiridade (que correspondem a um espaço físico e a uma maneira peculiar de ser); e as poéticas estrangeiras com as quais Lúcio teve contato (suas leituras, desde a infância e o início da vida artística, são testemunhas desta hipótese).

1.1.1 A corrente intimista

Alceu Amoroso Lima (aliás, Tristão de Athayde), em texto intitulado “A reação espiritualista”, que consta do quarto volume de *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, traça um panorama da reação espiritualista, em seu contexto histórico. Façamos esta viagem, com o autor, para as origens da linha de pensamento da qual Lúcio fará parte.

O período da referida reação se estende de meados do século XIX até o início do século XX, e foi uma resposta às idéias naturalistas e antiespiritualistas vigentes nas artes, principalmente no final do século XIX. No Brasil, o autor localiza o início de um movimento espiritual já no século XVI, no processo de catequização da colônia pelos jesuítas, que introduziram a literatura no país, com objetivos claramente pedagógicos. O fundamento cultural deste processo é o humanismo espiritualista dos jesuítas e as formas clássicas das artes, permeados pela estética barroca. Estas bases teóricas permaneceram durante três séculos nas nossas letras, claramente ainda incipientes. Deste modo, Alceu Amoroso Lima afirma que “foi sob o signo da primazia dos valores espirituais que se formaram as raízes iniciais de nossas letras.”² Porém, um certo caráter superficial da

² LIMA, A.A. A reação espiritualista. In: COUTINHO, A. (Dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 4, p. 610-636. p. 611.

população brasileira, com relação à religião, preparou o terreno para a influência do Naturalismo anti-religioso.

É na transição do Arcadismo de feição mitológica e racionalista, para o Romantismo – momento, aliás, em que Antonio Candido localiza, na sua obra seminal *Formação da literatura brasileira*, os primórdios de uma literatura efetivamente nacional – que surge um espiritualismo já diverso do primeiro, mais indefinido e influenciado pelo ecletismo dos filósofos franceses. Ao final deste período, surgem atitudes que prenunciam uma ruptura com o catolicismo colonial: espírito revolucionário e racionalista, anticlerical e antimonástico, e inovações deístas. Este processo engloba, cronologicamente, a chegada ao país de novas idéias: o monismo germânico (importado pela chamada Escola do Recife), o deísmo de Tobias Barreto (figura chave da escola citada e introdutor do Naturalismo no Brasil), o positivismo francês, e o evolucionismo inglês. Com a Geração de 1870, caracteriza-se a desespiritualização das letras brasileiras, processo que vai perdurar até o final do século XIX. O Realismo na prosa e o Parnasianismo na poesia apresentam-se como escolas derivadas de uma filosofia naturalista.

Neste momento, nossa literatura é agnóstica, cética, anticristã, e anticlerical. Somente no final do século XIX, surge um movimento de lenta recuperação do espiritualismo.

A proclamação da República e a Abolição foram arquitetadas e realizadas por homens distantes, filosoficamente, do humanismo cristão. Porém, o surgimento de uma nova escola literária, a partir de 1890, corresponde ao primeiro sinal de reação espiritualista. É o Simbolismo. As ações de uma figura fundamental para o período, Farias Brito (que surge como contraponto a Tobias Barreto, no período imediatamente anterior), influenciado pelos filósofos Kant e Bergson, são os primeiros passos de uma revolução espiritual, baseada em um neo-humanismo, que retorna aos valores do espírito e à primazia do próprio espírito humano. No prefácio de seu primeiro volume de poemas, Farias Brito apresenta um verdadeiro manifesto, expondo os fundamentos estéticos de uma revolução literária. É graças a ele que, no Brasil, o Simbolismo acaba por colocar o sujeito, e não mais o objeto, no centro da expressão artística. Esta vertente artística prega a subjetividade da arte e um predomínio temático de valores ocultos e misteriosos, por trás da aparência das coisas, como símbolos de realidades mais profundas. Há um subjetivismo de feição nitidamente espiritualista.

No período do Pré-Modernismo a reação acima esboçada cresce. Coelho Neto, o romancista mais destacado do período, confirma e exacerba, ao longo das suas obras, uma reação anti-realista e um espiritualismo elevado. Pouco a pouco, toda uma geração impregnada pelo Simbolismo começa a surgir. Já há uma consciência da autonomia do espírito, que seria uma das características da revolução modernista na nossa literatura. O espírito criador já se apresenta distante do Naturalismo anterior. Escreve Alceu Amoroso Lima:

Portanto, no subsolo da literatura dominante no princípio do século XX, e como continuação da subversão marginal do Simbolismo, contra os ídolos do foro literário, apareceu uma geração nova cujo espírito recessivo e ainda inconsciente, já demonstrava alguns dos caracteres definidos e categóricos da autêntica reação espiritualista, com que uma parte considerável dos modernistas vai entrar na luta pela renovação das formas estéticas e das atitudes filosóficas e religiosas em face da existência, depois de 1920.³

Chegamos, assim, ao ano de 1922, que corresponde à primeira fase do Modernismo. Quanto ao aspecto espiritual desse momento de mudanças profundas na inteligência mundial, ressaltamos, em nível nacional, a adesão de líderes do movimento espiritual às fileiras do Modernismo. Contudo, esta coexistência, como veremos adiante, não foi das mais pacíficas. Espiritualistas e modernistas trocavam críticas ferrenhas entre si. A inauguração formal da renovação espiritualista, para esta nova geração, foi obra de duas personalidades: Leonel Franca e Jackson de Figueiredo. Suas obras e suas ações permitiram uma reaproximação entre a Igreja Católica e a Literatura e uma reconciliação entre a Cultura e o Espírito. Ambos influenciaram todos os que, nas três primeiras décadas do século XX, se aproximaram desta nova reação espiritualista, que assume, agora, um aspecto claramente católico. Se dividirmos, como faz Alceu Amoroso Lima, o Modernismo em três gerações (1920, 1930, e 1945), veremos que elas correspondem a períodos habitualmente apresentados, nos manuais de história da literatura brasileira, como “escolas” que produziram obras com temáticas e aspectos formais afins. A saber: os Modernistas de 22, o Romance de 30, e a Geração de 45.

Nova divisão é proposta pelo autor em análise. Tal tipologia separa os poetas modernistas em três categorias: impressionistas, imaginistas, e formalistas. A primeira onda da renovação espiritualista modernista na poesia, a dos impressionistas, se divide em três correntes: a primitivista, a nacionalista, e a mística ou espiritualista. Esta última, de grande

³ LIMA, A.A. *Op. cit.* p. 620.

interesse para este trabalho, é representada pelo grupo denominado Festa, conforme o nome da revista na qual os seus seguidores expressavam suas opiniões e apresentavam suas obras. Neste grupo, destacam-se os nomes de Tasso da Silveira e de Andrade Muricy, herdeiros da estética simbolista. Ao grupo acima, podemos acrescentar dois outros que se formaram em Minas Gerais: o grupo Verde e o grupo Revista, ambos também de tendência espiritualista.

Dentre os imaginistas, os intelectuais mais próximos da renovação espiritual, no caso explicitamente católica, são Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, e Augusto Meyer. Ainda veremos a enorme influência que Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes exerceram sobre o artista Lúcio.

No terceiro e último grupo, o dos formalistas, deve-se citar Cassiano Ricardo, uma das maiores figuras da reação espiritualista na poesia. Quanto à prosa de ficção, encontramos, na primeira geração modernista, os nomes de Antônio de Alcântara Machado, Plínio Salgado, Oswald de Andrade (que vai, posteriormente, abandonar e renegar o espiritualismo), e Cornélio Penna. E, num momento seguinte, surgem Octávio de Faria e Lúcio Cardoso. A espiritualidade, conseqüente a este longo processo que acabamos de acompanhar com Alceu Amoroso Lima, está presente nos textos de Lúcio Cardoso de maneira tão recorrente e intensa, que é indiscutível ser ela um dos aspectos mais significativos da poética cardosiana.

Tristão de Athayde, líder da inteligência católica no Brasil após a morte de Jackson de Figueiredo, resume no excerto abaixo, como em forma de conclusão, a evolução da espiritualidade no pensamento nacional:

Essa reação espiritualista, ocorrida principalmente durante o movimento modernista, com raízes no Pré-modernismo, no Simbolismo, no Romantismo e nas fontes iniciais da nossa cultura, não foi uma escola à parte, (...) Houve, acima de tudo, uma exigência geral e espontânea, uma sede de espiritualidade e uma reação contra o Naturalismo, o cepticismo ou o puro nacionalismo, que vinham dominando as letras brasileiras desde meados do século XIX.⁴

1.1.2 O cristianismo

Quanto à influência exercida pelo cristianismo, na visão de mundo e na ficção de Lúcio Cardoso, devemos nos remeter aos primeiros passos da sua participação ativa na vida literária da época, além de alguns dados biográficos. Outra fonte importante é a interpretação pouco ortodoxa do cristianismo de Lúcio, indissociável das suas angústias existenciais, explicitada em seu *Diário completo*.

⁴ LIMA, A.A. *Op. cit.* p. 634-635.

A primeira figura relevante na formação intelectual de Lúcio e no seu ingresso no mundo das letras brasileiras foi o poeta católico Augusto Frederico Schmidt, proprietário de uma editora que, após ter lido alguns dos poemas de Lúcio, pede-lhe um romance. Trata-se de *Maleita*. Schmidt, impressionado com o texto, após a opinião favorável de Octávio de Faria, organiza um encontro entre este último e Lúcio. Teve início, assim, a carreira de Lúcio no meio literário da época. Octávio descobre inicialmente os poemas de Lúcio e, pouco a pouco, assume uma ascendência inegável sobre nosso autor, acabando por tornar-se seu mentor.

Maleita é publicado em 1934 e, apesar de ser um romance habitualmente rotulado de “regionalista”, a afinidade do autor é cada vez mais estreita com o grupo espiritualista e católico de Schmidt, Octávio, Vinicius, e Cornélio. O convívio com Octávio e Cornélio faz com que Lúcio, principalmente a partir da publicação de *A luz no subsolo*, incorpore o mundo interior que já estava presente em suas poesias. As comparações com escritores estrangeiros de linhagem católica, notadamente Julien Green, já começam a surgir nas resenhas dos críticos de mesma linhagem católica e espiritual. Além disso, Octávio anuncia um estudo sobre as criaturas de Deus e suas angústias e mistérios na obra de Lúcio.

Paralelamente à produção literária, Lúcio começa a apresentar o seu combate interior de solitário. Aproxima-se cada vez mais de Octávio, portador das mesmas angústias, e aprofunda também sua amizade com Cornélio, autor de uma obra muito próxima, tematicamente, à sua, que vai marcar profundamente o nosso autor. Murilo Mendes, após a sua conversão ao catolicismo, também é influência decisiva sobre Lúcio. A problemática cristã é cada vez mais presente nos textos de Lúcio, que vão surgindo e sendo publicados com uma velocidade impressionante. Assim, Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria, Cornélio Penna, e Murilo Mendes são responsáveis pela exteriorização, na obra de Lúcio Cardoso, de um sentimento cristão latente desde a sua formação pessoal em Minas Gerais. Estes autores são os “descobridores”, mentores, e incentivadores mais intensos na vida e obra de Lúcio, todos integrantes de um grupo de escritores que permanece no limbo da maior parte da nossa crítica literária acadêmica.

Nascido em Curvelo, pequena cidade do interior de Minas Gerais, a 14 de agosto de 1912, Lúcio é o filho caçula de Maria Wenceslina e de Joaquim Lúcio Cardoso. À ausência habitual do pai, aventureiro e desbravador de novas terras, contrapõe-se a personalidade forte e onipresente da mãe, severa e profundamente religiosa. Lúcio é uma criança muito mimada, praticamente criada pelas irmãs. A imagem que tem da mãe é de autoridade e

punição. Neste meio profundamente cristão, a criança Lúcio foi marcada desde cedo pela presença dos rituais litúrgicos. Recebe, também, uma educação católica tradicional. Esta formação sugere uma aproximação inevitável com autores católicos, o que efetivamente acontece, como vimos acima.

O cristianismo de Lúcio Cardoso não é o do praticante habitual, invariavelmente ligado à instituição da Igreja Católica. Aliás, o autor reprova o Cristo pasteurizado pregado por esta instituição, já que a imagem do verdadeiro Cristo é a do crucificado, concretização maior da redenção. Seu credo é muito mais uma maneira de aliviar as suas recorrentes e perturbadoras questões existenciais. Afinal, como assinala Picchio, Lúcio segue uma “linha de um catolicismo marcado de satanismo (...)”⁵.

É na religião que Lúcio vai tentar encontrar as respostas às suas dúvidas, mais filosóficas do que exatamente religiosas. Suas reflexões presentes no *Diário completo* abordam precisamente estes questionamentos, além de eventuais comentários políticos e lamúrias correspondentes às dificuldades de finalizar sua única tentativa como diretor de cinema. Este diário é o único texto especificamente memorialístico deixado por Lúcio, e é das suas entradas que extraímos as suas impressões sobre a existência do ser humano e a sua própria, num mundo peculiar.

Talvez, aqui, possamos já conjecturar que a obra ficcional de Lúcio tenha um caráter de exorcismo libertário, afastando o ser da miséria inexorável da existência. Para Lúcio, o homem vive em eterno estado trágico, representado pela aporia entre a fé e o pecado do desejo carnal, que é resultado da miséria da carne humana e que representa a essência do Mal. Este homem, solitário, desesperado, esvaziado na sua existência, escravizado, doentio, imerso no caos da noite eterna e na impossibilidade de perceber o mistério do espaço que o ronda, peca, o que causa angústia, tormento e remorso. Este estado psíquico leva à melancolia, à tristeza, e, sobretudo, à condenação. Como este homem não consegue vislumbrar uma solução para seu estado, só lhe resta a autodestruição, seja pela morte ou pelo suicídio. Somente assim é que o homem atinge uma harmonia, cuja luz permite receber a misericórdia e a graça divinas. A inexistência física do ser é que possibilita a ressurreição e a percepção definitiva da existência de Deus. Eis a Luz tão almejada. Este é o calvário pelo qual o homem deve passar neste mundo. Não há outra possibilidade.

⁵ PICCHIO, L.S. **Literatura brasileira: das origens a 1945**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 99.

Qualquer alternativa é falsa e ilusória. Vejamos um excerto do diário de Lúcio que sintetiza parcialmente este estado existencial:

Não sei quem inventou o diário íntimo, que alma tocada pela danação e pelo desespero do efêmero – sei apenas que relendo páginas de meses atrás, senti-me de repente com o coração tão pesado que não pude continuar. Ah, como mudamos e como mudamos depressa! Como perdemos tudo, como os sentimentos mais fortes se dissolvem, como a vida é um contínuo e tremendo aniquilamento! Ah, como compreendo, sinto e vejo os meus desastres, os meus erros, os meus enganos! Como é triste essa dor de não poder reter coisa alguma, como é horrível ter perdido tanto, e como agora me sinto – e sempre, e cada vez mais – desamparado e triste! Escuto o conselho que me dão, enquanto maciamente o automóvel rola pelo asfalto das ruas – rezar. Rezar mesmo com os lábios duros e trancados. Que a vida, a verdadeira, está além e muito acima de nós. Mas quem me devolverá o que fui, quem reconstituirá minha esperança perdida, a eternidade que imaginei nos meus dias de infância, a plenitude de um desespero que me constituiu aos embates da vida feita de graça e tempestade?

Em momentos como este, sinto apenas, fundamente, a tristeza de não sermos nada.⁶

1.1.3 A crítica católica

Já a crítica católica dos anos 30, analisada por João Luiz Lafetá em 1930: *A crítica e o Modernismo*, e representada nesta obra por Tristão de Athayde e Octávio de Faria, é assunto de relevância para este trabalho a fim de nos permitir um contato com as idéias destes críticos e com as suas preferências estéticas, semelhantes às presentes na obra e pensamento cardosianos. Afinal, não devemos esquecer que Lúcio faz parte, como já vimos, desta linhagem da inteligência nacional da época e do fato de que Octávio de Faria ter sido seu primeiro incentivador e mentor.

Partindo do pressuposto de que toda inovação artística possui duas faces, que ele denomina projetos – um estético que corresponde às alterações realizadas na linguagem, e outro ideológico que consiste na conexão deste com o pensamento da sua época – e, também, do fato de que esta transição do fazer artístico demanda uma crítica estética, Lafetá nos mostra que na primeira fase do Modernismo, rotulada de “heróica”, houve uma convergência entre estes dois projetos, o que coincidia com uma reestruturação global na sociedade brasileira de então. Deste modo, o Modernismo surge renovador, nacional, e contemporâneo, acompanhando o *zeitgeist* do momento histórico. Paralelamente, nos meios literários, o Naturalismo e o Simbolismo do século precedente vão sendo duramente criticados, e grupos intelectuais (geralmente divergentes) se formam, como o de Jackson de Figueiredo, de caráter católico e direitista. Já notamos, aqui, os prenúncios da ruptura que

⁶ CARDOSO, L. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 59.

ocorrerá, na segunda fase do Modernismo, entre os dois projetos, com a predominância do ideológico.

Outro crítico, Antonio Candido, em dois artigos publicados em *A educação pela noite e outros ensaios*, reforça, seguindo os moldes de Lafetá, a importância da Revolução de 30 para a cultura brasileira. No primeiro artigo, “A Revolução de 30 e a Cultura”, ele apresenta as transformações culturais, consideradas positivas pelo autor, conseqüentes à Revolução citada e suas implicações para a literatura nacional:

Tomando por amostra a literatura, verificam-se nela alguns traços que, embora característicos do período aberto pelo movimento revolucionário, são na maioria ‘atualizações’ (no sentido de ‘passagem da potência ao ato’) daquilo que se esboçara ou definira nos anos 20. É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional; da polarização ideológica.⁷

Já em “A Nova Narrativa”⁸, Candido confirma a predominância do romance, enquanto forma de expressão literária, no período e explicita a polaridade entre o romance de caráter regional e aquele relacionado ao espaço urbano e às inquietações existenciais dos novos autores. Além disso, o autor não deixa de notar que a “nova maneira de escrever” do período somente foi possível graças às inovações criadas pelos modernistas de 20. Dois excertos desse artigo nos parecem relevantes para a presente discussão:

A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à revolução daquele ano favoreceu a divulgação das conquistas da vanguarda artística e literária dos anos 20. Radicalização do gosto e também das idéias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado ‘romance do Nordeste’ ...⁹

O crítico desenvolve mais detidamente sua análise do momento histórico:

Ao mesmo tempo, o romance voltado para os grandes centros urbanos cresceu no conjunto em qualidade e importância, inclusive, nalguns casos, com ânimo polêmico de reação contra os ‘nordestinos’, como é o caso de Otávio de Faria, romancista e ensaísta de direita, que preconizou a ficção dramática, interessada nos conflitos de consciência e os (*sic*) problemas religiosos ligados à classe social, como se vê em sua obra cíclica *Tragédia burguesa*. Cornélio Penna e Lúcio Cardoso,

⁷ CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 185.

⁸ Comunicação ao encontro sobre ficção latino-americana contemporânea no Woodrow Wilson Center for Scholars, Washington, em outubro de 1979.

⁹ CANDIDO, A. *Op. cit.* p. 204.

igualmente marcados pelos valores católicos, constroem universos fantasmais como quadro das tensões íntimas.¹⁰

Efetivamente, nos anos 30 do século XX (que correspondem, cronologicamente, à segunda fase do Modernismo) ocorre um exacerbamento dos embates ideológicos, principalmente como consequência da Revolução de 30. Agora, o objetivo primeiro da intelectualidade brasileira passa a ser a discussão sobre a função da literatura, o papel do escritor, e as ligações da ideologia com a arte. Os grupos divergentes permanecem neste segundo momento, devendo-se destacar o de tendência conservadora, que tem sua expressão na literatura espiritualista incipiente no país. Se por um lado havia um grupo de escritores esquerdistas que privilegiavam as imagens do proletário e do camponês (como representação do combate às estruturas sociais esclerosadas do país), por outro intelectuais conservadores, católicos, e tradicionalistas que lutavam contra a modernização em curso, militavam de forma incansável. É a este segundo grupo que pertenciam Tristão de Athayde e Octávio de Faria. Para Lafetá, “(...) : a “boa” crítica será, para nós, (...) aquela que melhor perceba a literatura enquanto literatura.”¹¹

Após sua conversão ao catolicismo, em 1928, a imparcialidade e a objetividade do crítico literário Tristão de Athayde são contestadas. Suas análises passam a aplicar à obra literária princípios e dogmas católicos que desvirtuam seus textos críticos. Há, nestes últimos, demasiada ênfase nos aspectos éticos, em detrimento dos estéticos. O objeto literário passa a um segundo plano, já que a militância católica de Tristão faz parte da transição dos anos 20 aos 30. Como já visto, de um projeto estético para um outro, ideológico. Sua ideologia era caracterizada por uma crítica contínua ao materialismo, ao marxismo, à psicanálise, ao pensamento evolucionista, à ciência positivista, ao liberalismo, e a qualquer tipo de revolução. Logo, seu objetivo maior era contestar o Naturalismo, termo genérico que Tristão utilizava para as linhas de pensamento com as quais não concordava, para afirmar a “verdade” católica. Era esta sua real obsessão. Sua discussão passa a ser muito mais filosófica que propriamente literária, e sua ortodoxia, onipresente. Para Tristão, as tendências intelectuais que criticava procuram colocar o Homem acima de Deus, a criatura antes do criador. Assim, o que ocorria como consequência deste processo era a divinização do ser. Forma-se, deste modo, uma religião do homem, uma antropolatria.

¹⁰ CANDIDO, A. *Op. cit.* p. 204.

¹¹ LAFETÁ, J.L. **1930: A Crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: 34, 2000. 283 p. (Coleção Espírito Crítico). p. 37.

Além da religião, o propósito de tentar resgatar as raízes católicas do Brasil e a aversão à Revolução de 30 (“República agnóstica e laica” e “fonte dos males nacionais”) são questões recorrentes no pensamento de Tristão. Tudo isto teve como resultado uma visão distorcida da literatura, analisada por um método batizado de “expressionista” (em contraposição à subjetividade de uma análise impressionista) e agravada pelo posicionamento reacionário e tradicionalista do crítico, além de uma incompreensão sobre as novidades revolucionárias do Modernismo. Talvez o maior pecado cometido por Tristão de Athayde enquanto crítico literário tenha sido subordinar a literatura às suas posições ideológicas e ao dogmatismo católico, criando uma crítica engajada que privilegia o ético sobre o estético, e a moral cristã sobre a liberdade criativa da literatura, transformando esta atividade em algo funcionalista.

Talvez por ter sido ficcionista, além de crítico literário, Octávio de Faria apresenta peculiaridades que o diferenciam de Tristão de Athayde. É claro que as afinidades intelectuais e religiosas existiam, pois ambos faziam parte do mesmo grupo de tendência espiritualista e cristã. Porém, Octávio, em sua copiosa produção ficcional, procura criar o romance “ideal”. Esta ambição, somada à política e à reação ao Modernismo, formam a tríade das paixões de Octávio. Como sua estréia ocorre em 1931, nada mais natural que Octávio estivesse mergulhado naquela efervescência que caracterizou tão bem o decênio de 30 do século passado, como temos visto.

A crítica de Octávio de Faria tem aspectos bem definidos: busca pela definição do romance, recusa ao romance político, e desconsideração pelo Modernismo, que considerava uma deturpação da verdadeira literatura. Octávio dá idéias aqui e acolá, mas não consegue nunca esclarecer o seu conceito de romance, nem mesmo em seus textos de crítica literária. Ele opõe o ontológico, o humano, a análise interior e psicológica, e a profundidade do escritor em mostrar a vida (temas principais da sua obra *Tragédia burguesa*), aspectos do que ele denomina o “verdadeiro” romance, a algo que, para ele, é somente narração, caracterizada pelo local, social, e característico.

Ora, sendo estes últimos *topoi* recorrentes no romance de denúncia da década de 30, nada mais natural que Octávio tenha sido um crítico avesso ao valor que se dava a essa produção. Assim, sua preocupação básica era diferenciar o que era romance do que era narrativa. É curioso que ele tenha exposto tais idéias em uma resenha sobre *Maleita*, o primeiro romance publicado de Lúcio Cardoso. Octávio condenava, nos romances do Norte (como eram, então, chamadas as obras de escritores nordestinos), uma concepção que seria

puramente de inspiração naturalista (limitadora, atrasada, e atrelada à poética do século XIX). Além disso, como, para ele, os referidos romances não se importavam com a psicologia dos personagens, tais obras não passariam de narrativas que não atingiam as proporções do gênero romanesco. Vendo, aqui, um processo de influência da política na literatura, Octávio afirmava que tal “propaganda ideológica romanceada” impossibilitava a verdadeira finalidade da literatura, dar “testemunho do homem”.

Porém, paradoxalmente, como Mário de Andrade e Álvaro Lins escreveram sobre o ficcionista Octávio, a obra deste não passava de veículo para uma determinada ideologia. A sua obra apresenta os mesmos “equívocos” que ele apontava nos romancistas do Norte. Deixando de lado a essência da literatura (a linguagem), o político se sobrepõe ao estético, como vimos com relação à religião, na crítica de Tristão de Athayde. Com relação aos modernistas, Octávio os acusava de terem destruído as estéticas do passado e esquecido os valores que ele considera essenciais: o eterno, o humano, o ideal de santidade, o sofrimento do ser, o sublime e o excepcional, e a realidade penosa da vida. Também o espírito festivo do primeiro momento do Modernismo foi alvo de crítica da sua parte, pois ele acreditava que ao poeta estava reservada a tarefa de desvendar o sofrimento do homem, sendo um ser enviado por Deus acima do resto dos mortais. Atitude, aliás, que reforça o aspecto contraditório do crítico em questão. Pois, como não pensar nos ideais simbolistas, diante de tal crença? Logo, o espírito lúdico e alegre da primeira fase modernista foi substituído por um mundo sombrio e triste, e a literatura passava a ser um produto do sofrimento universal. Octávio chegou a fazer apologia da “chaga”, sinal cristão máximo de sofrimento. Por trás dessas atitudes, encontrava-se a ideologia reacionária e fascista que tão bem caracterizava Octávio de Faria, como destacou Lafetá.

Bem, e Lúcio Cardoso diante do exposto sobre a crítica católica? Como Lúcio estréia em 1934, com *Maleita*, é impensável que ele não tenha tido contato com as idéias discutidas acima. Principalmente, se levarmos em consideração a sua estreita relação com Octávio de Faria e o fato de ter feito parte do grupo que representava e que sedimentou a reação espiritualista na literatura brasileira, na época.

Encontramos, na poética cardosiana, boa parte das idéias estéticas e, sobretudo, temáticas de Tristão de Athayde e Octávio de Faria. Porém, há uma grande e fundamental diferença entre o artista Lúcio e os críticos em análise: ele jamais foi militante da causa católica e, muito menos, de qualquer ideologia política. Daí, a crítica habitual que consiste em rotular Lúcio como alienado. Realmente, em seu diário e em declarações suas em

periódicos, o autor Lúcio raramente tratou de política ou de engajamento. Suas polêmicas, que não foram poucas, habitualmente diziam respeito à literatura, tanto à sua quanto à de outros ficcionistas da época. A influência dos críticos católicos sobre Lúcio é incontestável. Contudo, ela se dá por via indireta, sendo que o autor se recusava a fazer do cristianismo uma bandeira de passeatas.

1.1.4 Minas Gerais

Minas Gerais. Estado sem mar. Encravado no centro do país, e encerrado por montanhas (a leste), pelo cerrado infindo (a oeste), e pelo sertão inóspito (ao norte), Minas apresenta não só graças à geografia, mas, talvez mais significativamente, à sua história riquíssima, peculiaridades que certamente não deixaram de influenciar o jovem Lúcio. Não é que Lúcio tenha sido um escritor que fizesse apologia das suas origens, mas não há como não reconhecer, nos espaços criados pelo autor, a morosidade, o tédio, o tempo estagnado das pequenas cidades do interior das Minas Gerais de então. Também, outra temática muito cara a Lúcio é a consequência das transformações sociais e econômicas sofridas pelo estado, ao longo da sua história. Aliás, o tema da decadência das famílias tradicionais, a nostalgia de um passado de opulência (não nos esqueçamos do período aurífero), e a tentativa de fazer reviver e aparentar que esse passado ainda persiste, são substratos que Lúcio utiliza com precisão nas suas obras. Seu objetivo é especificamente denunciar uma sociedade hipócrita que se nega a aceitar que o passado não passa de ruínas há muito estabelecidas.

Aqui reside um dos temas mais recorrentes de Lúcio. Através de metáforas, ele desvela esta ilusão e este apego ao passado que tanto atormentam seus personagens. Lúcio contesta de forma impiedosa as pretensões da mineiridade, apesar de permanecer visceralmente mineiro, como comprovam seus escritos, no diário, sobre a nostalgia que sente de Minas e da sua infância. Leiamos dois excertos do *Diário completo*, que ilustram à perfeição nossa hipótese e que já prenunciam a discussão seguinte sobre a mineiridade:

(...) o meu ideal seria o de ser fazendeiro. (...) creio que essa nostalgia de terra e de solidão, do cheiro bom de mato e das largas manhãs do interior, foi de meu pai que eu herdei. (...) A verdade é que me sinto saturado da cidade, da vida da cidade, do seu tédio rumoroso e cor de asfalto. Tudo o que imagino como pureza e tranquilidade, vem da paisagem boa de uma fazenda, de um quintal, de uma horta grande cheirando a funcho e malva – como as que sempre estiveram presentes na minha infância.¹²

¹² CARDOSO, L. *Op. cit.* p. 197.

A sensação nostálgica vê-se reforçada pelo excerto abaixo:

Não há uma tristeza – há várias tristezas, e cada uma delas com seu específico diferente. A de Ubá, por exemplo, sendo uma tristeza brasileira, de boi manso e enorme no seu ruminar e na sua paciência, é uma tristeza mineira. (...) A noite mineira vem caindo desde cedo, escurecendo de modo furtivo, roubando cantos, e rompendo dentro de matos sua identidade, escurecendo passeantes numa praça, ocupando muros. (...) aqui há tristeza, e funda, e desgraçada, olhando essa noite que se abate sobre o interior do Brasil. (...) essa noite das cidades do interior, das cidades de Minas, é muda e cega. Sua crueldade vem do sentimento terrível do seu poder: são léguas e léguas de brejos, carrascais, lama, poeira e desolação. (...) **Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração** – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível.¹³ (grifo nosso)

E, o que é a mineiridade? É o espaço no qual os seres aos quais Lúcio faz alusão no segundo trecho acima circulam, uma atitude conseqüente ao meio geográfico já descrito, e um conceito bastante subjetivo que permeia as obras de vários autores mineiros, tais como: Guimarães Rosa, Cyro dos Anjos, Fernando Sabino, Pedro Nava, Adélia Prado, Autran Dourado, Ivan Ângelo, Silviano Santiago, e o nosso Lúcio Cardoso. Aliás, a mineiridade é considerada por parte da crítica o ponto de contato entre estes escritores tão díspares.

Lúcio representa a mineiridade por meio da crítica impiedosa que faz à repressão da família patriarcal mineira. Consuelo Albergaria, em “Espaço e transgressão” (texto presente na edição crítica que Mario Carelli organizou da *Crônica da casa assassinada*), revela a dificuldade de se definir a mineiridade. Esta só se revelaria nas situações em que se mostra, nas ações e reações que provoca, e na origem da sua formação por volta do início do século XVIII. Para a autora do texto citado: “(...) sua organização (a mineiridade) se dá *na e pela* linguagem; é da análise do seu discurso que se pode atingir o cerne da mineiridade.”¹⁴

Para os escritores mineiros, o espírito de Minas promove uma unidade na percepção de uma visão introjetada, expressada em suas obras de acordo com as suas experiências vitais. Os hábitos ancestrais mineiros ainda persistem, e eles são o resultado da somatória de um discurso específico, de um espaço peculiar, e de sua paisagem própria. Logo, o ser mineiro vive em uma sociedade fechada, conservadora, reacionária, chauvinista, e isolada na insistência de manter os seus costumes. Eis o que constitui o seu tradicionalismo anacrônico. Daí, a sua proverbial xenofobia. Esta sociedade, mergulhada no antagonismo entre uma

¹³ CARDOSO, L. Op. cit. p. 292-293.

¹⁴ ALBERGARIA, C. Espaço e transgressão. In: CARELLI, M. (Coord.). *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18). p. 682.

estagnação ancestral e uma sensação de liberdade latente, só poderia fornecer ao ficcionista Lúcio um material bastante prolífico para a criação de seus personagens e, sobretudo, de seus enredos e espaços ficcionais. Novamente, exploramos o diário de Lúcio para encontrar um excerto que possa nos esclarecer sua visão do ser mineiro:

Os homens se aproximam, mas sem fala, *apenas porque há outra volta da cidade* – atrozes distâncias que não convém devassar. Paira um segredo com essa chegada da noite mas ninguém fala, ninguém toca no assunto – (...) Somos um gado manso que nos sabemos prisioneiros, mas ninguém toca no assunto, é assim mesmo, terá de ser assim, até que um outro sol venha dissipar essa tristeza atávica. (...) Nessas cidades perdidas de Minas tudo se apaga em nós, rende-se ao poder da relva o do frio, reduz o tamanho da gente, ao de um objeto engolido às pressas, seu *deglutio*, como faz a jibóia. (...) essa gente que come, come, finge que vive e vive ignorando a vastidão e o esplendor do mundo. Surdos que se andassem besuntados de sangue.¹⁵

1.1.5 Poéticas estrangeiras

Resta-nos, para completar o rol das possíveis influências na gênese do artista Lúcio, tratar das suas leituras. Em entrevista a Armino Pereira, Lúcio afirma que Octávio de Faria, Cornélio Penna, e Vito Pentagna foram os escritores que mais influenciaram sua formação. Estimulado pela sua irmã Maria Helena, o menino Lúcio inicia sua formação literária com Dickens e Dostoiévski. Já no Rio de Janeiro, aonde chega adolescente, lê avidamente Eça de Queiroz, Conan Doyle, Hoffmann, José de Alencar, Tolstoi, e Oscar Wilde. Quando conhece Santa Rosa¹⁶, Lúcio trava conhecimento com os dramaturgos modernos, principalmente Ibsen e Pirandello. Num período mais maduro, percebemos que as escolhas de Lúcio coincidem com as suas opções filosóficas e estéticas. Suas preferências recaem sobretudo nos escritores católicos franceses, notoriamente Julien Green e Georges Bernanos. É curioso o fato de Lúcio citar algumas vezes, no seu diário, leituras entusiasmadas das obras de Jean Genet. Identificação literária ou atração por um escritor que não teme expor sua condição sexual? Só podemos conjecturar que Lúcio, que nunca admitiu publicamente seu anedótico homossexualismo, tenha encontrado nos textos de Genet a coragem que lhe faltava.

¹⁵ CARDOSO, L. *Op. cit.* p. 292-293.

¹⁶ Cenógrafo e figurinista de teatro, além de renomado capista, que colaborou com o diretor polonês refugiado, Z. Ziembinski, na estréia da peça *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943.

1.2 UM “PROJETO ESTÉTICO-LITERÁRIO”

Tomamos por empréstimo o título acima do primeiro capítulo da obra de Rosa e Silva, *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*, na qual a autora parte da hipótese de que a produção de Lúcio segue uma linha específica única, que caracterizaria um projeto, sendo as obras do autor resultantes deste último. Se levarmos em consideração a efetiva presença de temas recorrentes e de formas quase que invariavelmente tradicionais, tendemos a concordar com esta hipótese. Além disso, não devemos esquecer a intenção de Lúcio de escrever pelo menos duas trilogias, projetos que ficaram inacabados e que reforçam a idéia de uma certa intencionalidade do autor de criar um conjunto de obras relativamente homogêneo.

Aqui, porém, interessa-nos discutir os aspectos preponderantes na poética de Lúcio. Poética enquanto conceito cujas particularidades extraímos dos escritos de Tzvetan Todorov sobre o assunto. Ou seja, a linguagem (fonte de estudo da lingüística) é a ferramenta de trabalho do ficcionista e os elos de ligação desta com a literatura são os procedimentos estilísticos (particularmente, as figuras da retórica) e os de organização da narrativa. Assim, deve-se considerar as propriedades específicas do discurso literário, denominado aqui poética, sendo as mais significativas a “poeticidade” e a “literariedade”¹⁷. Forma, conteúdo, e sentido. Esta seria a tríade que nos permite reconhecer e analisar uma poética específica. Porém, Todorov nos adverte: “A obra literária não tem uma forma e um conteúdo, mas uma estrutura de significações cujas relações internas é preciso conhecer.”¹⁸

Deste modo, nosso interesse, no momento, reside na escrita e no estilo, nos temas, e nos personagens da obra em análise. Cumpre reforçar que focalizaremos as novelas e os romances do nosso autor, enquanto sua produção poética e sua dramaturgia serão tratadas, menos detidamente, no próximo item deste trabalho. Aliás, é oportuno apontar aqui o mesmo reducionismo crítico na avaliação da escrita de Lúcio, também taxada de epítetos preconceituosos: verborrágica, obsessiva, mórbida, barroca, repetitiva, prosaica e pouco “literária”. Novamente, insistimos na inadequação destes rótulos, já que a especificidade da poética de Lúcio se constrói em características que estes termos traduzem de forma injusta.

A escrita e o estilo de Lúcio têm uma relação intrínseca com os seus temas recorrentes. Esta recorrência parece estar ligada a uma certa tendência do autor em fazer da

¹⁷ Termos criados pelo Formalismo russo e que caracterizariam uma obra literária, propriamente dita.

¹⁸ TODOROV, T. **Poética da prosa**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 60-61.

sua poética uma forma de exorcismo que o livraria dos seus demônios interiores presentes nas angústias existenciais do artista. Além disso, devemos esclarecer, agora, o que chamamos previamente de “arquitema”, para melhor apreendermos a temática do nosso autor.

No cerne do “arquitema” de Lúcio Cardoso está a condição humana e seu dilaceramento interior. As questões que constituem este tema primeiro são tentáculos que exprimem o estado existencial. O dilaceramento surge de um desejo paroxístico que não é consumado, causando solidão, angústia, melancolia, e desespero, concretizado na degradação psíquica e na tendência à autodestruição dos personagens. Há um embate entre vida e morte, entre Eros e Tanatos, e é esta aporia que causa o dilaceramento pessoal, que, por sua vez, faz com que os personagens cardosianos entrem em confronto com um mundo patriarcal no qual circulam, desvelando a sua decadência institucional.

A condição humana é apresentada por Lúcio de forma alegórica (figura tão cara ao Barroco) e esta alegoria é explicitada ficcionalmente como um contraponto entre o desejo pela eternidade e a inexorável transitoriedade da existência humana. Vida e morte. Eros e Tanatos. Eis um dos aspectos da questão existencial na temática cardosiana.

Sua escrita agônica e convulsiva revela outros aspectos da temática em análise: a nostalgia de algo que se perdeu na infância (paraíso perdido repleto de inocência e de ingenuidade, e a ausência da figura paterna), as convicções religiosas constantemente questionadas, a morte (momento de confrontação com a verdade) como representação do nada e ao mesmo tempo como única solução para a salvação, a loucura e o viver alucinatório dos personagens, a cisão do Eu¹⁹, a decadência de um mundo patriarcal e repressor que se exterioriza através das máscaras por trás das quais os personagens se refugiam e que são impiedosamente arrancadas, o mistério presente nas ações humanas, a sexualidade dolorosa (talvez pela própria dificuldade do autor em exteriorizar seu homossexualismo latente) e o incesto, e personagens assombrados pela culpa e pelo arrependimento.

A trajetória metafísica da obra de Lúcio vai do desespero à salvação, o que esclarece a visão ética do autor, sua cosmovisão. Surge uma nova aporia. Rebeldia contra redenção. E, aqui, a questão religiosa tem um peso considerável na evolução da escrita de Lúcio. O religioso, para nosso autor, apresenta-se como um contraponto entre o cristianismo

¹⁹ Constatação, aliás, que corresponde à gênese da criação da teoria psicanalítica freudiana. Foi Freud quem revolucionou o pensamento moderno com a idéia de que somos dois seres em um só corpo: um consciente e um outro inconsciente. Daí, a cisão do ser.

mais sincero e o habitual catolicismo de aparência. Lúcio quer desmascarar esta situação repleta de hipocrisia, expondo, desta maneira, ao ridículo a tão arraigada tradição familiar mineira. O interesse de Lúcio não está na religião institucionalizada, mas na discussão do mistério humano. Discussão esta sempre permeada pela idéia de Deus manifestado em Jesus Cristo. Somente esclarecendo o mistério do Homem é que Lúcio acredita poder atingir a compreensão do mistério divino. Cristo é a face visível e autêntica de Deus, e sua essência só pode ser compreendida pelo mal inerente ao Homem. A fê, para Lúcio, só existe graças à dúvida da existência do divino. A miséria humana é o que alimenta e revela a grandeza da divindade. O pecado está no desejo que atormenta e faz com que os personagens de Lúcio percam o auto-controle, além de ocasionar sua capacidade de conviver com o Outro. O inferno não são os outros, como disse Sartre, ele está no interior do humano, cujo fim está na queda, em consequência do desejo carnal. Eis uma síntese do exposto, presente na obra de Rosa e Silva, anteriormente citada:

Estabelece-se um ciclo: Eros depara-se com o estatuto do interdito que incita à transgressão. Realizando o ato, a falta é cometida, instaurando a culpa. Quebra-se o liame com a divindade, logo, ocorre a imersão no pecado que é sinônimo de morte – Tanatos. A morte compõe uma verdade ambivalente, pois é ponto de ruptura com a transcendência (pecado) e, ao mesmo tempo, único ponto de encontro com o Absoluto. As personagens transgressoras são submetidas, seja a um processo purificador que conduz à salvação (...), seja ao castigo da danação (...)²⁰

Restam as questões da ressurreição e da salvação. Os personagens de Lúcio questionam a ressurreição, em um mundo imerso no materialismo, sem esperança de atingi-la. Esta situação cria a angústia da falta. Este é o caminho que o homem deve percorrer para chegar ao bem, à salvação cujo alcance estaria, paradoxalmente, na danação.

Como, então, este “arquitema” é desenvolvido na poética de Lúcio? Entramos, agora, no terreno específico do seu estilo. É na criação estética de Lúcio que encontramos a resposta. No excerto abaixo do seu *Diário completo*, o autor nos indica a sua opção relativa ao estilo:

Alguém, creio que um desses poetas novos que começam com tanto orgulho e tanta ingênua hostilidade, afirmou que eu me repito. Discordo em parte: apenas me componho. Com pedaços do mesmo colorido, é certo, até poder atingir o todo harmonioso que forma o painel. O meu painel. Se conseguirei alcançar o objetivo, não sei, mas não tenho nenhum receio de reforçar as voltas de um desenho que ainda julgo muito longe de estar terminado. E depois, há maneiras mais infíéis de se repetir, por exemplo, a dos que copiam o próprio vazio e nunca dizem nada, convictos de que estão

²⁰ ROSA e SILVA, E.Q. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004. 249 p. (Coleção Ensaio). p. 103.

sendo originais, ou difíceis. A recusa é uma pauta de música rara, e convenhamos, não é muito adequada à mocidade. Usá-la, é traçar o itinerário de uma velhice precoce. A falta de expressão não é qualidade, é inexistência.²¹

Há um aspecto expressionista, que corresponde a um procedimento barroco, na poética em discussão. Aliás, o expressionismo é uma das características principais do barroco brasileiro. Lúcio usa dimensões espaciais e cores simbólicas (elementos de um todo sinestésico) para criar seu universo. Esta estrutura barroca corresponde à perfeição ao estado de conflito, de dualismo, no qual os personagens se encontram. Há pinceladas da estética barroca na desmedida, na falta de harmonia, no desequilíbrio, na perturbação pela angústia do mundo ficcional de Lúcio.

Reforçando esta tendência na estética de Lúcio, há a figura da alegoria, sucessão de metáforas ampliadas que consiste na substituição de uma idéia por outra, com o objetivo de aprofundar o significado do enunciado. Como faltam à alegoria uma unidade de significado incontestável, o que reforça a idéia abstrata e a polissemia das palavras enunciadas, e um distanciamento do explícito, esta figura é amplamente empregada por Lúcio em suas obras. Renegando a totalidade, a alegoria se apresenta fragmentária, cumprindo, assim, sua função estética. Este aspecto de fragmento está relacionado à noção de ruína, de destruição, de decadência. Desta maneira, Lúcio Cardoso concretiza o caos da existência, por meio da sua escrita alegórica.

A narrativa de Lúcio é sinuosa, mas é plenamente coerente com a sua visão de mundo. Parágrafos e períodos longos, as opções lexicais e o uso de figuras da retórica (sendo o oxímoro, graças ao seu aspecto paradoxal, o predominante) fazem da sua escrita um exercício poético da linguagem. Não há como não lembrar o já escrito sobre os textos de Todorov. Esta linguagem é a “arma” do narrador (quase invariavelmente em terceira pessoa) que faz uso da ambivalência para compor uma narrativa cuja complexidade está de pleno acordo com a construção dos personagens perturbados e destituídos de qualquer tipo de certeza.

A sinestesia, mais especificamente a relacionada ao olfato e à visão, e o pictórico são aspectos de grande relevância para a estética que estamos desvendando. Porém, Lúcio subverte a noção sinestésica tradicional. Perfumes e o cheiro da decomposição coabitam o mesmo espaço. Já o pictórico é simbólico, fazendo com que as cores assumam um significado que caracteriza um personagem ou um espaço. Além disso, as cores colaboram

²¹ CARDOSO, L. *Op. cit.* p. 107-108.

para a percepção de dois aspectos fundamentais desta poética: o contraponto entre luz e escuridão (símbolos dos mistérios e da revelação) e a oscilação entre o sacro e o profano (associação das cores da poética de Lúcio com as utilizadas na liturgia católica).

Daí a importância da descrição, outro elemento constituinte da narrativa, para Lúcio. A descrição é responsável pela criação dos espaços obscuros, angustiantes, sombrios e, conseqüentemente, condizentes tanto com os temas tratados quanto com o estado enclausurado dos personagens. Estes espaços nos remetem a uma descida ao inferno, não o da tradição judaico-cristã, e sim o do interior dos seres. O subsolo humano.

Não esqueçamos que o espaço preferido de Lúcio é rural, mais especificamente o de Minas Gerais, que vive na nostalgia de um fausto anterior proveniente da extração do ouro e que está imerso em uma estrutura social patriarcal e conservadora. Assim, o tempo narrativo, habitualmente indissociável do espaço, enquanto elementos da narrativa, nos textos de Lúcio, é caracterizado pelo resgate da memória. Resgate este que poderia fazer renascer um tempo perdido de opulência e estabilidade das estruturas sociais. A narrativa de Lúcio descreve as inúmeras tentativas frustradas dos seus personagens de recuperar este tempo. Porém, a degradação e a morte simbólica eliminam qualquer possibilidade de reviver o passado. Corrupção, pauperização e desaparecimento: esta é a sina de um espaço outrora resplandecente na sua riqueza. É interessante observar que o processo de decadência de tal espaço geralmente está relacionado à degradação física de alguns personagens. Objetos animados ou inanimados sofrem a ação inexorável da passagem do tempo.

Pensamos ter sido Octávio de Faria, em seu texto integrante da edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, intitulado “Lúcio Cardoso”, quem melhor percebeu a essência dos personagens e do universo criados por Lúcio. Talvez a amizade entre os dois e o fato de Octávio ter sido o mentor de Lúcio, além de seu maior incentivador, sejam fatos que tenham contribuído para a capacidade de Octávio analisar de maneira tão precisa a poética de seu amigo. O universo ficcional de Lúcio é um espaço trágico e pessimista no qual somente os abismos da alma, o desespero, e o ódio são admitidos. Não há beleza, somente o medo e a solidão devoradora. O ódio é a lei neste mundo. E é nele, sofrido, sem esperança, e abandonado pela Graça, que Lúcio faz seus personagens vagarem. Estes são estranhos, trágicos, incomuns, e sofridos. Porém, ao mesmo tempo, eles parecem tão verossímeis, que só nos resta tentar entendê-los para visualização da essência mais próxima da que parece ter sido aquela intencionada pelo autor.

Octávio de Faria sugere que o modo de penetrarmos no mundo em questão não é pela análise dos temas, e sim pela visão de mundo de Lúcio, sem esquecer, obviamente, os seus habitantes, ou seja, os personagens. A base primordial do pensamento de Lúcio está na ausência de Deus, que condena o mundo à posição de inferno concretizado e leva o ser ao desespero. É precisamente tal desespero que viabiliza ao personagem atingir o seu próprio conhecimento, a sua natureza e as suas possibilidades de vida. O desespero principia um processo que, ao final, conduz à compreensão da existência. É a revelação do ser. Porém, é um processo possível somente aos que têm fé. Os personagens de Lúcio procuram, conscientemente, um estado de desespero íntimo para que possam compreender a verdade. Curiosamente, tal processo não se caracteriza por um empobrecimento do ser ou pela procura da morte. Ao contrário, os personagens vêem as dimensões de suas almas alargadas por meio do desespero. Tudo sugere um calvário que leva ao momento da realização plena.

Os personagens de Lúcio (não importa de que obra) possuem aspectos constantes que os unem em um tipo de família fictícia. Eles são incapazes de existir em um espaço que não seja irrespirável e pleno de acontecimentos extraordinários. Seus sentimentos não têm limites e seu furor é incontrolável. Todos marcham, conscientes, para um abismo inevitável e previamente definido pelo destino. Seres que trazem a tragédia em si (da qual, aliás, não tentam se desviar), fazem com que os piores sentimentos humanos se expressem com uma grande intensidade. Afinal, em um mundo sem Deus, tudo é possível. Logo, o mal (poder invisível) assume o controle do mundo desordenado e sem limites. O demônio ronda constantemente os personagens de Lúcio, e acaba por dominá-los. A resistência dos personagens é inútil, por mais que tentem. Não que não tenham medo, uma constante nestes seres, no mundo adverso em que vivem. Esse medo ontológico apresenta, nos textos de Lúcio, variações. Conforme Octávio de Faria, no mesmo texto, ele pode ser: medo de ser diante de outro, medo de si mesmo, medo dos sentimentos, medo da felicidade, medo da segurança, medo das forças da natureza, medo de Deus, medo do demônio, medo da danação.

Sendo o pavor uma condição inerente ao humano, tal situação resulta no seu afastamento do mundo, na solidão e na angústia. Sozinho, desprotegido, abandonado, desprovido de sentimentos (sendo o amor algo impossível na condição existencial do ser), o personagem sente a solidão como a lei maior que rege este mundo. O deserto no qual perambulam os seres isolados acaba por destiná-los à morte da alma. Tudo se esgota, dando fim a qualquer forma de vida. Solitários diante do seu triste destino, eles aguardam a

salvação de Deus, que Lúcio apresenta como uma esperança. A salvação seria a reintegração do homem na sua totalidade e com o seu criador. E, somente a morte, como destinação única, propicia este reencontro, além de representar um alento ao ser condenado, afastando-o definitivamente do inferno que é a sua vida.

O ódio também é onipresente nos personagens de Lúcio. Tal ódio é exuberante e rege as atitudes destes personagens que se odeiam e se aniquilam mutuamente. Trata-se de um ódio ontológico, destruidor, que concretiza o mal e impede a salvação. É o responsável pela falta de domínio que assola os personagens de Lúcio e provoca conseqüências funestas: sangue, morte, e suicídio.

Portanto, o ódio, o sangue, o desamor, o abismo, a ação do tempo, e a natureza corrompida criam um mundo destruído e inabitável. Mundo esse que é o universo fictício de Lúcio Cardoso e no qual seus personagens são colocados em uma espécie de limbo existencial, do qual a única saída é a eliminação da existência. A redenção e o encontro com o divino por meio da morte. Única solução possível para a tão almejada paz.

1.3 RECEPÇÃO CRÍTICA

Há um longo hiato, na fortuna crítica sobre Lúcio Cardoso, desde seus primeiros textos até a consagração. Porém, já no início da sua vida literária, Lúcio não passou despercebido pela crítica e pelo público leitor. Podemos, grosseiramente, distinguir dois períodos e três categorias de textos que tratam de Lúcio.

Inicialmente, destacamos um primeiro período, no qual encontramos as exegeses dos críticos contemporâneos ao autor, que abrange o final da década de 30 e meados da de 70 do século passado. A seguir, há um intervalo de quase vinte anos. Em meados da década de 90, tem início o resgate de Lúcio e da sua obra, o que corresponde ao segundo período da nossa cronologia, com trabalhos de estudiosos que se debruçam criticamente sobre a sua obra. Reconhecemos como um marco definitivo para esta retomada a edição crítica da *Crônica da casa assassinada* (1959), coordenada por Mario Carelli e publicada em 1991. Além disso, apesar de ainda incipiente, em comparação à quantidade de trabalhos acadêmicos sobre os autores canônicos da nossa literatura, há uma certa produção científica atual sobre a obra de Lúcio. Devemos citar, também, o crescente interesse da academia, ao incluir nosso autor nos currículos dos cursos de Letras. E, finalmente, a publicação, pela

editora Civilização Brasileira, da edição comemorativa dos 40 anos da primeira edição da *Crônica da casa assassinada* (em 1999) e a conseqüente decisão de reeditar a obra romanesca completa do autor têm contribuído para este processo de reconhecimento da importância da obra de Lúcio Cardoso e dos outros autores de filiação católica.

Quanto às categorias de textos, destacamos três: obras críticas sobre Lúcio que trazem considerações sobre a trajetória da sua obra; compêndios de história da literatura brasileira que contêm verbetes sobre o nosso autor; e textos exegéticos, divididos segundo a cronologia acima sugerida. Daremos prioridade para o terceiro grupo de textos, embora sem ignorar os demais, já que são estes que nos permitem captar a evolução do pensamento crítico e, sobretudo, da valorização contemporânea da contribuição da obra de Lúcio para a sedimentação de uma escrita bastante peculiar na história da literatura nacional.

1.3.1 Lírica

Lúcio começa poeta, desde a adolescência. Já conhecemos a história. Augusto Frederico Schmidt lê poemas de Lúcio e os apresenta a Octávio de Faria. Este (mentor onipresente) fica entusiasmado pela verve poética de Lúcio. Porém, Octávio já percebe, na nota editorial do volume *Poemas inéditos*, que o romancista acabaria por ocultar o poeta. O crítico escreve:

Não foram muitos os que perceberam a importância de Lúcio Cardoso como poeta depois da sua revelação como romancista (...) Alegro-me de ter feito parte dos poucos que tiveram a graça e a honestidade de vislumbrar desde cedo, ao lado do grande romancista de *A luz no subsolo*, o poeta extraordinário que Lúcio Cardoso seria ao longo de sua vida. Desde *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944) até agora, nesses *Poemas inéditos*.²²

O amigo e crítico Octávio vê em Lúcio um todo só, no que diz respeito à sua arte: poesias, romances, novelas, peças teatrais, quadros²³, e escritos memorialísticos. Todas as produções artísticas de Lúcio seriam facetas de uma personalidade única. Octávio reconhece nos poemas de Lúcio as obsessões que permeiam toda a sua obra: a existência atormentada, o desespero ético, o Bem contra o Mal (no sentido bíblico, e não puramente maniqueísta), a

²² FARIA, O. Nota editorial. In: CARDOSO, L. **Poemas inéditos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 214 p. (Coleção Poesis). p. 11.

²³ Lúcio sofreu o primeiro derrame em dezembro de 1962, ficando com o lado direito do corpo paralisado e afásico. Foi após esta época que Lúcio começou a pintar, com a mão esquerda. O segundo acidente vascular cerebral causa a morte de Lúcio em setembro de 1968.

angústia permanente, o padecer diário diante da luta entre a vida e a morte, e o constante sofrimento.

Octávio confessa que, diante da obra lírica de Lúcio, há vozes dissonantes que questionam tanto a forma como as idéias presentes na mesma. Contudo, o mentor toma partido, não sem ironia:

Discutam a ‘forma’ de certos poemas, a coerência de determinadas idéias, questionem os termos, as rimas, os que o quiserem, (...) Não eu. Porque recuso-me a conhecer regras e teorias e só sei sentir a pulsação humana. Seja no romance ou na poesia, no teatro ou nas artes plásticas. O *eu* que geme, que pulsa, que sofre. Ou nada. Arranjem-se os homens sábios e os doutores com a estrutura da obra. Eu fico com o testemunho, a pulsação, a vida, o coração humano, o homem, o poeta ...²⁴

Octávio de Faria foi responsável pela edição dos *Poemas inéditos* e optou por dividi-los em seções que contivessem poemas afins, seja quanto ao aspecto formal, pela intenção, ou pelos temas. Na primeira seção (composta de sonetos), o editor agrupou os poemas nos quais o eu lírico é soberano e onde ele cria o seu mundo poético com todas as suas obsessões. Na seguinte, o poeta ainda é onipresente, mas já há um contato do mesmo com o mundo objetivo. A quarta seção é a de maior relevância para o nosso trabalho, pois nela Octávio dividiu os poemas em quatro grupos, cujos títulos são bastante significativos. A saber: “I/A angústia do poeta”; “II/O mundo angustiado do poeta”; “III/Variações da angústia do poeta”; e “IV/ Fragmentos e variações”. Ao final, encontram-se textos de prosa poética.

Mario Carelli é a nossa segunda fonte crítica relacionada à lírica de Lúcio. Além disso, Carelli, como o biógrafo por excelência do autor, não poderia deixar de tratar da obra completa de Lúcio. Curiosamente, a exegese da produção ficcional de Lúcio, na biografia em questão, é muito semelhante à de Octávio de Faria. Não gratuitamente, Carelli escreveu um texto crítico intitulado “O romancista esconde o poeta?” (precisamente o título do capítulo IV da biografia de Lúcio), sugerindo um certo desprezo da crítica direcionado aos poemas de Lúcio. Carelli interpreta o fazer poético de Lúcio como se estivesse analisando um poeta simbolista. Ele chama atenção para a importância da poesia estar na observação aguçada das coisas, a apreensão incomum que o poeta tem do mundo (o que o diferencia do humano comum), a natureza que reflete as angústias existenciais do artista, e a necessidade fundamental que tem o poeta de descer aos infernos próprios como parte integrante da sua

²⁴ FARIA, O. *Op. cit.* p. 13.

produção lírica. Carelli chega a cogitar a possibilidade de Baudelaire ter sido o grande mestre de Lúcio.

Ao analisar *Poesias e Novas poesias*, Carelli está preocupado em encontrar a origem do poeta, mapear sua poética, e listar os temas recorrentes na obra. Para o biógrafo, o material que Lúcio explora nos seus poemas está na infância e na crueldade da memória. Os poemas apresentam um fluxo contínuo e sôfrego. Fluxo este repleto de tons violentos, de clichês, de imagens sonoras e visuais, da recorrência da imagem alegórica das cores e de flores, e de uma filiação direta à poesia de cunho católico. Para Carelli, sua forma é consequência da emoção, deixando de lado o aspecto de artesão da linguagem. O objetivo de Lúcio estaria em contrapor o eu lírico ao próprio poeta.

Com o risco de nos tornarmos repetitivos, é importante afirmar que quanto aos temas, o que reforça o caráter de catarse que a escrita tinha para Lúcio, Carelli destaca: as questões não respondidas sobre a existência humana, o noturno e o sombrio que caracterizam o desespero do ser, a onipresença do desejo ligado à morte (sendo aquele invariavelmente carnal, pecado maior que o poeta tenta sublimar através de corpos anônimos e assexuados), a solidão como destino inexorável do ser, a vontade constante de fugir das criaturas dos poemas (sem saber o porquê e nem mesmo para onde), e o surgimento de questões metafísicas em uma atmosfera sombria (espaço privilegiado por Lúcio em sua obra). Carelli reúne todas estas questões no seguinte excerto: “Lúcio adere à primazia da inspiração, ao jorro das imagens transtornantes que se engendram umas às outras. E essas metáforas visuais, portadoras do tormento existencial, sustentadas pela amplitude do ritmo de seus versos, dão à imaginação plena liberdade.”²⁵

Já José Guilherme Merquior afirma, ao analisar a edição dos *Poemas inéditos* compilada por Octávio de Faria, que os poemas de maior densidade poética são os “Poemas diversos”. O crítico não poupa elogios à lírica cardosiana, beirando a apologia grandiloquente: “caso de alta voltagem poética”, “realização *vulcânica* do lirismo existencial-espiritualista”, “verso eminentemente *agônico*, num pathos de dilaceração íntima”, “a mais impressionante tanatomaquia da nossa musa contemporânea”. Merquior resume suas impressões da seguinte maneira:

²⁵ CARELLI, M. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p.106.

(...) o homem é definido pela perene inquietação. Para Lúcio Cardoso, o coeficiente humano é a volúpia da vertigem, o arrebatamento da angústia, a atroz delícia de sentir o rapto do repente (...) Em cima dessa vivência fundamental do ego lírico, um sentimento bem cristão do inferno da carne, da irredutibilidade do espírito (...) e a velha vibração do ser-para-a-morte (...) Poesia do paradoxo, abundante em suas expressões verbais (...) e decidida a cantar, junto com a tensão do combate espiritual, a pureza vingativa das derrotas existenciais sofridas por princípio (...)²⁶

Em 2006, a publicação de *O riso escuro ou O pavão de luto: Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*, de Ésio Macedo Ribeiro, proporcionou aos leitores de Lúcio uma nova experiência. A de obter informações valiosas e uma análise consistente dos dois primeiros volumes de poesias de Lúcio, *Poesias* (1941) e *Novas poesias* (1944). Fato inédito na fortuna crítica sobre o autor.

Nesta obra, o que acrescenta ao objetivo deste trabalho são as considerações do autor sobre as variadas influências de correntes literárias que o poeta sofreu ao desenvolver a sua lírica. Porém, devemos deixar claro que Lúcio acabou por não adotar exclusivamente nenhuma destas tendências, trilhando um caminho todo seu. Do Romantismo, Lúcio adotou as metáforas, os amores irrealizados, a estranheza, e a morte. Além da melancolia, tema cardosiano por excelência. O subjetivismo, o individualismo, e, em menor escala, o misticismo do Simbolismo também estão presentes na lírica de Lúcio. Contudo, pensamos que a recusa ao Realismo e ao Naturalismo, por meio da revelação do outro lado da realidade e do uso de símbolos para sugerir objetos concretos, é a maior contribuição do Simbolismo à poética cardosiana. Já a expressão de emoções intensas, a visão pessimista da vida, a dor e a angústia, o deslocamento do poeta da realidade e a recorrência do tema da morte, são os elos de ligação entre a obra de Lúcio e o Expressionismo. Em tom menor e curioso, há também conexões – porém, não influências explícitas – com o Surrealismo. É aqui que encontramos o terreno do inconsciente e do onírico, além de uma atitude de rejeição aos paradigmas ditos burgueses. A escrita automática de Breton e seus seguidores possibilita uma exteriorização do que é reprimido na vigília diária. O Modernismo, tão combatido pela maioria dos escritores e críticos do “grupo” de Lúcio, está presente na sua lírica por meio da preferência pela presença de elementos urbanos. Assim resume o autor da obra em análise a poética de Lúcio:

Tendo bebido em tantas fontes estéticas, Lúcio Cardoso logrou produzir uma escrita poética única e singular, onde expressa o drama existencial de um eu dilacerado, que não encontra lugar no mundo e, por vezes, interpela a morte, como se fosse ‘velha amiga’. Nunca se filiou a grupos ou escolas, e o

²⁶ MERQUIOR, J.G. A forma e a febre. In: _____. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 151-155. p. 153-154.

individualismo observado em seus versos também norteou a busca solitária e intuitiva de soluções estéticas.²⁷

Lúcio escreve para fugir da loucura. Este é o seu processo de libertação. Processo tal que surgirá na sua prosa, por meios pouco convencionais. Além disso, é por causa do tédio, do ódio, da revolta, da angústia, do remorso, e da loucura que Lúcio sabe que só há redenção no Deus que ele tanto rejeita.

1.3.2 Dramaturgia

O teatro foi, provavelmente, a expressão artística (se desconsiderarmos a passagem meteórica e improdutiva pelo cinema) que mais frustrou Lúcio Cardoso. A crítica especializada é unânime em apontar as razões. Textos muito “literários” que pecam pela ausência de ação (característica que já está presente na etimologia do termo “drama” e que é fundamental para o texto teatral) sendo, conseqüentemente, de difícil adaptação para os palcos, e a aceitação problemática pelo público (o que ocasionou alguns fracassos que deprimiram Lúcio e o afastaram do meio).

Porém, ironicamente, seu teatro tem um certo aspecto de precursor da produção nacional subsequente (sem ser necessariamente revolucionário). Como atesta o decano da crítica teatral brasileira contemporânea, Sábato Magaldi: “*O escravo*, (...), se apresentava como a primeira tentativa de renovação dos nossos processos dramáticos, dentro do espírito sério que presidiria as conquistas posteriores.”²⁸ Contudo, a respeito dos textos dramáticos de Lúcio, o crítico acrescenta: “Seu teatro acabou identificando-se mais a uma linha literária, que freqüentemente não fica à vontade em cena. O autor, temperado no trabalho novelesco, se compraz em pintar caracteres que dominam os demais, movidos por uma natureza especial.”²⁹

Mario Carelli desenvolve um raciocínio que confirma o dito sobre os textos teatrais de Lúcio:

Nosso propósito geral nos leva, portanto, a privilegiar em Lúcio Cardoso mais a literatura dramática que o teatro propriamente dito. (...) Privilegiamos intencionalmente a ‘fábula’, isto é, a transformação do discurso em narrativa, ou a análise dos elementos em ação. Consideramos que as

²⁷ RIBEIRO, É.M. **O riso escuro ou O pavão de luto: Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nankin / EDUSP, 2006. p. 59.

²⁸ MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. p. 248.

²⁹ Idem. p. 248.

peças deixadas por Lúcio valem por sua problemática existencial, bem como por sua elaboração poética.³⁰

O interesse de Lúcio pelo teatro se deu por duas circunstâncias: suas relações com pessoas do *métier*, tais como o cenógrafo Santa Rosa e o diretor Ziembinski; e as suas leituras incansáveis de vários dramaturgos, de variados períodos. Dentre os últimos, são fundamentais para a formação intelectual de Lúcio: os gregos clássicos, o teatro elisabetano, os clássicos franceses do século XVII, Paul Claudel, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, e Jean Genet (que, ao desenvolver as suas tramas em meios quase que invariavelmente sórdidos, teria sido a grande revelação para Lúcio). Esta aproximação com o meio e a produção cênica fez com que Lúcio fundasse um grupo, o Teatro de Câmera, e começasse a escrever suas peças. Destas, as mais analisadas e valorizadas, pela crítica, são *O escravo* (1943), *O filho pródigo* (1947), *A corda de prata* (1947), e *Angélica* (1950)³¹.

Carelli e Magaldi parecem concordar na avaliação da primeira peça de Lúcio. Para eles, a ação de *O escravo* se passa em uma atmosfera sombria, na qual a doença, enquanto metáfora, tem um papel preponderante e os personagens são levados à reclusão, voluntária ou não. Os temas cardosianos reaparecem: a escuridão, o desespero da condição humana, a loucura, o inferno, a contestação direcionada a uma lucidez de aparência, o sangue, a morte, e as relações doentias entre os seres (como resultado das constantes forças invisíveis do destino). Magaldi ainda acrescenta o que para ele é a qualidade principal da peça, “o vigor literário”; enquanto Carelli, na mesma clave, destaca o papel central do tom da palavra e da voz.

O filho pródigo (como o próprio título indica) é uma peça bíblica de Lúcio. Décio de Almeida Prado reconhece as deficiências de Lúcio enquanto dramaturgo e, no calor do momento, faz uma crítica incisiva sobre a peça:

O filho pródigo, de Lúcio Cardoso, é bem um sinal dos tempos. Como pode um homem inteligente, sensível, escrever uma peça que é um monumento de literatice, em que não há um sentimento, uma idéia, que não venha revestida de uma crosta espessa e impenetrável de literatura? (...) a insinceridade do pensamento – insinceridade no sentido de exercício literário – origina inevitavelmente a insinceridade da maneira de escrever, atingindo agora a própria matéria artística.

³⁰ CARELLI, M. *Op. cit.* p. 88.

³¹ As datas assinaladas correspondem aos anos das primeiras encenações das peças citadas.

Evitando os lugares comuns da vida real, *O filho pródigo* cai em cheio em todos os lugares comuns da literatura.³²

O crítico questiona a verossimilhança da representação e da utilização literária do negro que Lúcio desenvolve na peça, afirma que não há qualquer elemento autêntico na ação, e reclama um texto mais comunicativo que o aproximaria do público, além de permitir uma encenação mais adequada. Décio questiona também a capacidade de Lúcio ter realizado uma obra de inspiração efetivamente bíblica: “*O filho pródigo*, se realizasse as suas altíssimas aspirações literárias, seria algo assim como as peças de Claudel, único autor em todo mundo, ao que nos conste, capaz de assumir o ar modesto de quem acabou de reescrever a Bíblia sem resvalar pelo ridículo ...”³³

A corda de prata também é considerada por Mario Carelli uma peça bíblica, no que diz respeito à escolha do tema e às imagens criadas. Nesta obra, Lúcio inova, criando um clima mágico no qual discute os limites da loucura. O mágico é concretizado em um personagem não nomeado, a “mulher vestida de negro”, que funciona como uma espécie de personalidade paralela do personagem principal. Daí o mote para a discussão sobre a insanidade. O diálogo entre estes dois personagens contém alguns dos temas favoritos de Lúcio: o medo, a culpa, os sonhos, e a sensação da proximidade da loucura. Carelli considera que Lúcio atinge uma visão moderna e poética da loucura, utilizando o recurso da alegoria, além de acrescentar que não há julgamento moral sobre o crime.

Angélica não foge, tematicamente, da trajetória dramática de Lúcio. Angélica é uma criatura demoníaca, um anjo decaído. Novamente, as ressonâncias do texto bíblico se fazem presentes. Impossível não pensarmos em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, pois Angélica suga a essência jovial das pessoas que hospeda, para permanecer jovem e atraente. É uma representação arquetípica do vampirismo. De acordo com Carelli, a questão da loucura continua em debate:

O tema da duplicidade leva Lúcio a retomar o tema da loucura, que freqüenta quase toda sua obra dramática. A máscara de mulher jovem oculta o rosto envelhecido de Angélica. E essa outra Angélica não compreende o que lhe ocorre. O duplo se torna preponderante. (...) o teor simbólico do personagem cardosiano que reatualiza mitos e suas representações literárias não nos deve fazer

³² PRADO, D.A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Livraria Martins, 1955. p.123-124.

³³ Idem. p. 125.

esquecer outras ‘intenções’ do autor (...) De fato, o autor quer desmascarar essas forças obscuras que fazem com que a sociedade se nutra da juventude ...³⁴

Concluimos esta parte do nosso trabalho em concordância com os críticos citados. Afinal, o teatro de Lúcio não faz concessões ao público leitor ou espectador. As peças não são leves, e sim violentas. O tom e o ritmo nos conduz a um andamento alucinatório das tramas, além de nem sempre sermos capazes de discernir entre o sonho e a realidade. Lúcio jamais foi capaz de se completar como dramaturgo, apesar das inovações criadas por ele e que talvez devam ser reavaliadas sob um olhar crítico, visando sua reabilitação.

1.3.3 Prosa: romances e novelas

Nos textos críticos a propósito da prosa de Lúcio Cardoso encontramos constantes considerações sobre a sua poética e, mais especificamente, sobre os seus temas recorrentes e sobre as características dos seus personagens. Porém, estes aspectos da obra de Lúcio já foram por nós analisados. Portanto, o nosso interesse reside, agora, na recepção crítica à obra romanesca e novelística de Lúcio e na evolução desta que tal fortuna crítica nos permite vislumbrar. Optamos por tratar das obras em ordem cronológica, separando os romances das novelas.³⁵

Já em 1939, Adonias Filho, tendo como base os temas presentes nos textos de Lúcio, propõe uma certa tipologia dos romances até então publicados. O crítico afirma ser necessária uma abordagem subjetiva, por parte da crítica, da obra de Lúcio e reconhece nesta uma natureza organizada, além de um aspecto detalhista da poética cardosiana que exige um espírito analítico específico para a sua revelação. Daí, a intenção do crítico em classificar as obras. Percebendo os aspectos metafísicos e místicos das obras de Lúcio, Adonias Filho afirma:

Não será fácil situar, não será fácil criar denominação para os romances de Lúcio Cardoso. Excessivamente complexos, trazendo sob a epiderme intenções obscuras, bipartem-se imprevisivelmente em planos desiguais. De um lado, é a revelação da realidade nua. Do outro lado entrosado nos tormentos desta realidade, nela refugiado, o misticismo estranho. A análise deste misticismo – coisa singular que atravessa os livros como uma sombra – que inunda os livros de desolação e angústia -, a análise deste misticismo, dizíamos, talvez excave a classificação procurada.³⁶

³⁴ CARELLI, M. *Op. cit.* p. 97-98.

³⁵ Adotamos a denominação para cada obra (romance ou novela) de acordo com os gêneros determinados pelas edições utilizadas para este trabalho.

³⁶ ADONIAS FILHO. Os romances de Lúcio Cardoso. **Cadernos da hora presente**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 57-86, set. 1939. p. 66-67.

Com relação à metafísica, o crítico prossegue:

(...) aos romances de Lúcio, não, nós não podemos integrá-los nas fichas literárias conhecidas! Temos que classificá-los honestamente, atendendo, antes de tudo, ao valor metafísico. (...) essa fusão do natural no sobrenatural, essa mobilidade fácil sobre dois mundos antitéticos, é isso precisamente que faz de Lúcio Cardoso um romancista metafísico. (...) De metafísica excepcional, executada revolucionariamente, (...) ³⁷

Maleita (1934) e **Salgueiro** (1935)

- Talvez que até aqui ela não chegue... Deus há-de...
Mas chegou; nem dilatou para vir. E foi um ano de tristezas.

“Sarapalha”, João Guimarães Rosa.

Optamos por analisar a recepção crítica dos dois primeiros romances de Lúcio em conjunto, pois os temas de ambos são bastante próximos e a crítica quase que invariavelmente compara estas duas obras com os trabalhos subsequentes de Lúcio, como se aquelas representassem um momento de formação para o futuro romancista intimista, que ainda não tinha encontrado sua linha temática.

O primeiro romance de Lúcio Cardoso é habitualmente relacionado às obras chamadas “regionalistas”, tão em voga no período da publicação de *Maleita*, escritas pelos então denominados autores do Norte. É oportuno relatar que a trama deste romance surgiu da história do próprio pai de Lúcio, desbravador dos sertões e fundador da cidade de Pirapora, onde se passa a ação de *Maleita*. Contudo, com relação ao aspecto regionalista do romance, Newton Sampaio nota o seguinte: “Fugindo de certo inútil regionalismo – o regionalismo estanque, sistemático; avesso a limitações dialéticas ou paisagísticas; liberto de intenções populistas – Lúcio Cardoso vai conquistando uma posição inteiramente inédita, inteiramente à parte na história de nossa literatura – (...)”³⁸.

Realmente, a maioria da crítica contemporânea ao lançamento da obra parece concordar com Sampaio e percebe alguns aspectos que a diferenciam dos romances puramente naturalistas, além de reconhecer temas incipientes que serão posteriormente tratados com insistência e maior profundidade na obra romanesca de Lúcio. Dois temas são fundamentais no enredo de *Maleita*, muito acertadamente apontados por alguns críticos: a

³⁷ ADONIAS FILHO. *Op. cit.* p. 69.

³⁸ SAMPAIO, N. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba / Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979. p. 178.

luta do homem contra alguma adversidade (neste caso, a natureza) e a doença como metáfora. Vejamos a opinião de Adonias Filho:

De *Maleita* (1934), logo neste romance de estréia, travamos conhecimento com um conflito que continuaria sendo o ponto mais estável na obra do romancista. O choque do corpo humano com forças exteriores, sempre a desfiguração corporal pelas doenças. (...) Os personagens de Lúcio Cardoso (...) nascem marcados pelo destino, são tipos representativos de pessoas excepcionais. O homem mediano, esse homem que encontramos a cada passo, tipo por excelência do romance de costumes, não, esse homem não está nos livros de Lúcio Cardoso.³⁹

A excepcionalidade dos personagens de Lúcio que Adonias aponta corresponde à visão do ser que Lúcio possuía e cujas características ele encontrava na profundidade existencial dos mesmos.

Um contraponto à análise de Adonias Filho pode ser encontrado em um texto de Álvaro Lins, reputado como o crítico mais respeitado da época, no qual há uma comparação entre a trajetória de Aluísio Azevedo e a de Lúcio. Para Lins, a evolução de *O mulato* a *O cortiço* (romances de Aluísio) corresponderia ao fenômeno que o crítico via acontecer com *Maleita*, comparando este com os textos posteriores do autor. Para evitar confusões, devemos citar que o texto de Lins é de 1961, quando todas as novelas de Lúcio já tinham sido publicadas, enquanto que o de Adonias é de 1939 (ano até o qual somente *Mãos vazias* tinha sido lançada). Também lemos no mesmo texto a identificação do primeiro romance de Lúcio com o Naturalismo. Vejamos a análise de Lins sobre *Maleita*:

Como *O Mulato*, também *Maleita* foi sentido e escrito pelo Sr. Lúcio Cardoso aos vinte anos; e **representa muito pouco o seu autor**, embora continue a ser citado como um livro característico. (...) No entanto, *Maleita* é uma obra completamente diferente (...) de tudo aquilo que se tornaria em seguida a verdadeira maneira do Sr. Lúcio Cardoso. Do mesmo modo que, partindo do romantismo, Aluísio Azevedo acabou no naturalismo de *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, o Sr. Lúcio Cardoso há seis anos começava neo-naturalista com *Maleita* (...) Confesso que senti em *Maleita* um livro envelhecido, bastante artificial, dificilmente aceitável em todas as suas páginas. (...) No seu romance de estréia, o Sr. Lúcio Cardoso estava ainda longe de sentir e exprimir a sua verdadeira personalidade. No rapaz de vinte anos, que então aparecia, a sugestão do exterior era ainda mais forte do que o seu insuspeitado mundo interior. *Maleita*, com efeito, revela essa tirania do exterior, num duplo aspecto: 1º) na construção interna do romance, onde a ordem dos fatos se coloca acima da ordem dos espíritos; 2º) na construção técnica do romance, onde uma forma romanesca dominante em 1934 se coloca acima da forma introspectiva correspondente ao temperamento e às tendências pessoais do romancista.⁴⁰ (grifo nosso)

Luís Bueno, em *Uma história do Romance de 30*, nos apresenta outros aspectos de *Maleita*. Leituras possíveis graças ao distanciamento da discussão ideológica quando do

³⁹ ADONIAS FILHO. *Op. cit.* p. 72-73.

⁴⁰ LINS, A. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. Cap. 7. p. 107-109.

surgimento do romance. Bueno discute a questão da modernização – processo que, entre os autores do período, era visto com reserva – e as restrições da crítica quanto ao fato de *Maleita* não poder ser considerado um romance de teor social:

Também nos autores do grupo dos chamados intimistas se manifesta essa descrença no poder da modernização. Publicado no mesmo ano em que saiu *S. Bernardo*, o romance de estréia de Lúcio Cardoso, *Maleita*, vai tratar da história da fundação de uma cidade – e o fará a partir do ponto de vista do fundador. A figura desse mensageiro do progresso é pintada até com certo heroísmo: mais que um fundador, ele é um civilizador e um moralizador. (...) O resultado de todo esse esforço de anos é o fracasso.⁴¹

Quanto à crítica, Bueno cita Agripino Grieco, Jorge Amado, e Octávio de Faria. O primeiro crítico desta lista faz um elogio veemente à obra. Já Jorge Amado questiona se *Maleita* é, de fato, um romance social exclusivamente por poder ser visto como uma obra regionalista. É irônico que Octavio de Faria também tenha notado problemas em *Maleita*. Recordemos da tentativa infrutífera do crítico em conceituar o gênero romance. Apesar disso, Faria aponta em *Maleita* “o fato de o livro não dar conta da psicologia individual dos personagens, restringindo-se a uma sucessão de ações externas e, por isso, não mereceria a qualificação de romance, (...)”⁴²

Os temas de *Maleita* perduram em *Salgueiro*. Mas, como veremos, também há um diferencial entre estes dois romances tão próximos. A doença (neste romance, a tuberculose) continua presente e confirma o seu papel de metáfora, comum nos textos de Lúcio. O diferencial consiste na construção do espaço e nas relações entre os personagens. Em *Salgueiro*, título extraído do morro homônimo no Rio de Janeiro, personagens pútridas vivem em um ambiente insalubre – colaborando para o clima denso e angustiante da trama – e o ódio entre os mesmos aflora de maneira constante. Aqui, o inimigo já não é mais a natureza, mas, sim, o outro e, eventualmente, si mesmo. Estamos nos aproximando da poética que corresponde às obras do período de maturação do Lúcio romancista.

Os críticos já citados concordam com esta hipótese. Adonias Filho compara as duas obras e descreve, com perspicácia, o espaço distinto daquele de *Maleita*, que encontramos em *Salgueiro*:

⁴¹ BUENO, L. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo / Campinas: Edusp / Editora da Unicamp, 2006. p. 70.

⁴² Idem. p. 205.

Mesmo ambiente de desolação, da miséria mais cruciante. Ali, o desespero da cidade que se formava. Aqui, o desespero do morro que se extingue. E, como maldição andando entre estes cenários, o homem mais rude, e grosseiro, e violento. No entanto, apesar da dramaticidade total que está em *Maleita*, *Salgueiro* o supera. Este romance, que provocou da crítica tantas injustiças e tantos exageros, em seu conjunto, vale além do mais, como elemento unificador da obra do romancista. Tuberculosos, paralíticos, loucos, assassinos, marafonas, vagabundos – sim, é a putrefação mais sórdida, o mofo, a lama, a fome – sim, o morro do Salgueiro é inferno de corpos condenados em vida!⁴³

O mesmo crítico ainda analisa, em outro texto, a evolução de *Maleita* a *Salgueiro*, contrapondo a linha “nativista” de *Maleita* ao espaço configurado em *Salgueiro*, além de introduzir na análise o aspecto da densidade psicológica dos personagens, preparando o terreno para a sua interpretação de *A luz no subsolo*:

Estreando com a novela *Maleita* em plena linha nativista, foi lentamente descendo, evadindo-se, a ponto de o livro de estréia tornar-se hoje uma ilha no conjunto dos romances. (...) Fora da linguagem, que se distende como uma ossatura no fundo de todos os romances, a realização do contato se inicia com *Salgueiro*. Os elementos nativistas (flagrantes na retratação do morro) persistem. A diluição panorâmica, porém, já começou. Na crista do morro miserável, primeiro permitindo a revelação do poeta que jamais se apagará no romancista, o homem ocupa o grande espaço da cena – mas as teias sociais ainda o aprisionam. A densidade psicológica, em parte anulada pela violência do lirismo noturno, poderá sugerir o clima dostoiévskiano, é verdade, mas a face dos problemas se abrirá logo depois no estranho romance de *A Luz no Subsolo*.⁴⁴

Retomando o trabalho de Luís Bueno, novas luzes surgem, agora com a intenção de reforçar a sua hipótese e incluir *Salgueiro* na sua discussão sobre o Romance de 30. Bueno reconhece no romance as questões religiosas (mais especificamente: a ausência de Deus, o pecado, e a fé), o aprofundamento psicológico, o surgimento de um herói negro (Geraldo), a linha espiritualista, a força de personagens femininos (outra constância nas obras futuras de Lúcio e, aqui, representada por Marta), o crime e a violência, e o espaço ficcional criado pelo autor. Os seguintes excertos são significativos para o nosso trabalho:

Menos ambíguo para os padrões da época foi *Salgueiro*, publicado em 1935, em que mais uma vez Lúcio Cardoso se serve de uma ambientação típica dos romances proletários – um morro do Rio de Janeiro – para, aí mais claramente, tratar daquele que seria seu grande tema: a figuração de um mundo sobre o qual agissem criaturas sem Deus. Enfim, romance psicológico num arcabouço que poderia ser de romance social.⁴⁵

E prossegue, apontando a questão social como tema relevante ao enredo da seguinte maneira:

⁴³ ADONIAS FILHO. *Op. cit.* p. 75.

⁴⁴ ADONIAS FILHO. Lúcio Cardoso. In: _____. **O romance brasileiro de 30**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. 155 p. (Coleção Pesquisa). p. 128.

⁴⁵ BUENO, L. *Op. cit.* p. 205.

A pobreza dos barracos, a condição ainda pior daqueles que moram na parte superior do morro, o recrutamento de mulheres para a prostituição, o sistema de exploração dos alugueis, o desamparo dos operários que adoecem: tudo isso tem função relevante no desenvolvimento do enredo. No entanto, os motivadores das ações das personagens são muito remotamente sociais e mesmo a pobreza aparece menos como resultado das forças econômicas e sociais e mais como decorrência de um afastamento de Deus. O morro do Salgueiro é uma espécie de inferno – (...) – em que mais facilmente se vêem aquelas vidas em que a fé é substituída pelo medo.⁴⁶

A luz no subsolo (1936)

O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada!
O melhor é a inércia consciente!
Pois bem, viva o subsolo!

Memórias do subsolo, Fiódor Dostoiévski.

O terceiro romance de Lúcio Cardoso é um divisor de águas. Neste, a face definitiva da poética de Lúcio está praticamente exposta. As características da sua narrativa pouco mudarão nas obras seguintes. Álvaro Lins confirma o dito e descorre sobre esta transição do Lúcio romancista:

A Luz no Subsolo, porém, não significa só um processo, mas uma nova vista. E de tal maneira que qualquer estudo sobre o Sr. Lúcio Cardoso terá que dividi-lo em duas fases distintas: antes e depois de *A Luz no Subsolo*. Antes: um romancista ligado a processos contrários ao seu temperamento; um autor indeciso e vacilante, ouvindo mais a voz dos outros do que a sua; um escritor que procura as suas formas de expressão, mantendo-se na superfície dos acontecimentos, das idéias, das paixões. Depois: um romancista de análise e de introspecção; um autor que se afirma com tendências dominantes do seu meio, procurando exprimir-se com um máximo de sinceridade e de harmonia consigo mesmo; um escritor que nenhum preconceito e nenhum escrúpulo perturbam no seu propósito de revelar, em profundidade, as forças íntimas e mais desconhecidas que movimentam os homens, os seus sentimentos, os seus atos.⁴⁷

Não há obra de Lúcio, com a óbvia exceção da *Crônica da casa assassinada*, que tenha recebido tantas exegeses quanto *A luz no subsolo*, tal foi o impacto deste romance sobre a crítica. Difícil encontrar uma palavra dissonante. Os elogios são quase unânimes. É como se a crítica especializada estivesse esperando o amadurecimento do autor dos dois primeiros romances já analisados. Adonias Filho compartilha o seu entusiasmo com os seus congêneres e corrobora a nossa idéia de ser leviano comparar Lúcio unicamente a Dostoiévski:

⁴⁶ BUENO, L. *Op. cit.* p. 275.

⁴⁷ LINS, A. *Op. cit.* p. 109.

A Luz no Subsolo (1936), livro que desce no interior da criatura para violar sentimentos e desvendar paixões, em sua natureza, em sua organização, antes de qualquer outra coisa, comprova a existência de um romancista livre de influências. Este romance assegura a Lúcio Cardoso um lugar autônomo, e um lugar crítico, erro pueril falar desse romancista como de um discípulo de Dostoiévski. (...) Sim, este é o mais completo de todos os romances de Lúcio Cardoso. Completo pela sua extensão, pela sua penetração em todos os problemas idealizados pelo romancista. (...) E, estendendo-se, avolumando-se, fecha o romancista o círculo das suas pesquisas, fecha-o na fusão do natural no sobrenatural. (...) A sugestão, o poder de um homem sobre outro homem, de uma alma sobre outra alma, o poder humano de desviar o destino de outra criatura – eis a chave esclarecedora de todo o drama que forma *A Luz no Subsolo*.⁴⁸

Após discorrer sobre o aspecto trágico do herói cardosiano, Adonias Filho tenta localizar o mesmo no universo ficcional de Lúcio, já plenamente presente e delineado na sua obra romanesca em análise. A presença do herói trágico predomina sobre o espaço, e são os seus sentimentos primordiais (cólera, medo, e paixão) que orientam o enredo. O crítico soma ao universo de Lúcio o seu herói:

Quando ingressa nesse universo sem volume e sem equilíbrio, restringindo-se a legitimidade ao *mysterium* que envolve a criatura, Lúcio Cardoso – em *A Luz no Subsolo* como nos romances posteriores – não ignora que tenta uma revelação. (...) É a criatura humana oscilando no fundo de si mesma com base na própria consciência. Dispondo da ficção como veículo, percebendo a obscuridade nos rumos, explica-se o poder imaginativo. A imaginação, para o romancista, é um enorme recurso.⁴⁹

Renard Perez também diferencia este romance dos precedentes e arrisca uma filiação literária possível da poética de Lúcio:

Mas esse terceiro romance já não segue o caminho que vinha sendo trilhado, marca mesmo inesperada reviravolta dentro de sua obra: é com o mundo introspectivo que se preocupa agora o romancista, através da sondagem interior, o vasculhar nos recessos da alma humana. O episódio, o descritivo da paisagem cedem lugar ao estatuto do homem debatendo-se em seus conflitos mais íntimos. Filia-se agora o autor à linha de um Cornélio Penna, sobretudo à de um Julien Green, de quem, aliás, a crítica chega a ver nele o representante brasileiro.⁵⁰

Comparando as poéticas de Lúcio e de Cornélio Penna, Hélio Pólvora segue a linha de Perez e acrescenta novos dados às possíveis conexões entre estilos e temas desenvolvidos por alguns autores afins. Sintomaticamente (pois a escrita cardosiana se apresentava como algo de completamente novo nas letras nacionais), somente após a publicação de *A luz no subsolo*, obra na qual o ficcionista Lúcio aparece por inteiro, é que a crítica literária

⁴⁸ ADONIAS FILHO. *Op. cit.* p. 77-79.

⁴⁹ ADONIAS FILHO. *Op. cit.* p. 129.

⁵⁰ PEREZ, R. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 199.

começou efetivamente a procurar afinidades estilísticas entre o mesmo e outros autores. Arriscando uma classificação, Pólvora tenta achar em Lúcio aspectos simbolistas, românticos, e realistas. Mas, nenhum rótulo se encaixa adequadamente ao nosso autor. O crítico acaba por enxergar na prosa de Lúcio aspectos já reconhecidos por outros críticos: metafísica, veio religioso, pureza, e redenção. Considerando *A luz no subsolo* uma obra que prenuncia a corrente universalista do romance moderno, Pólvora conclui:

O ponto de referência mais próximo de *A Luz no Subsolo* seria *Fronteira* (1935), prolongamento do simbolismo em sua exacerbação mística, reflexo da tocante religiosidade de Cornélio Penna. Mas o romance de Lúcio, também, um romance de *interiores*, não me parece contido no círculo fechado do dogma. Quero dizer que a sua ficção não era, como no caso de Cornélio Penna, a consequência *natural*, e mais forte, de um temperamento trabalhado pela crença. (...) Havia muito de atitude artística nos seus romances e novelas. (...) Da pintura dos *exteriores*, segundo o modelo da ficção pós-modernista, ele passa, numa ampla guinada, aos sombrios dramas de personalidade. A ficção de Lúcio Cardoso se desincorpora. (...) A linguagem plástica de Lúcio casava-se melhor à fluidez dos católicos e místicos franceses. Mauriac, Jouhandeau, Bernanos e Julien Green o atraíam fortemente para a análise retórica das relações familiares.⁵¹

A luz no subsolo configura-se, deste modo, como um prenúncio à obra mais conhecida e analisada de Lúcio, a *Crônica da casa assassinada*. A temática pode ser semelhante, porém as estruturas dos dois romances são profundamente distintas. O primeiro apresenta uma narrativa linear, ausente de anacronias narrativas. Já o outro tem uma construção peculiar que ainda será aqui apontada.

Um último aspecto que gostaríamos de destacar em *A luz no subsolo*, e que não foi citado por nenhum dos textos críticos até aqui analisados, é o da presença constante do onírico, enquanto influência sobre as ações dos personagens. Este processo está plenamente de acordo com a relativa inconsciência pela qual os personagens decidem suas atitudes. Esta consciência embotada é conseqüente à dificuldade que os personagens de Lúcio têm em perceber a sua condição existencial. Seres absolutamente perdidos e que esperam por uma luz que lhes mostre o caminho. Porém, esta luz está precisamente no subsolo, metáfora precisa para o inconsciente, ou na não existência, o aguardado momento da morte e da redenção. Indo além, podemos interpretar estas ações aparentemente impensadas como uma exteriorização do inconsciente dos personagens, em momentos de deslize do superego dominador. Daí a relação entre o onírico – momentos também de liberação do id, já que durante os sonhos estamos inconscientes – e as atitudes dos personagens neste romance de Lúcio. O destino também desempenha um papel determinante nesta obra, enquanto resultado

⁵¹ PÓLVORA, H. **A força da ficção**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 91-92.

inexorável da existência dos seres, por mais que estes pensem estar em controle total das suas ações.

Metafórico e sombrio, além de premonitório, *A luz no subsolo* prepara o leitor para a obra-prima de Lúcio e constitui seu texto mais bem estruturado e consistente até o momento em que nos encontramos nesta viagem pela obra do nosso autor.

Dias perdidos (1943)

Viene primero el furor,
Después la melancolía.
En mi angustia no tenía
Otro alivio ni consuelo,
Sinó regar aquel suelo
Con lágrimas noche y día.

Martín Fierro, J. Hernández.

Dias perdidos não tem sido agraciado com a atenção devida pela crítica, apesar de apresentar como central uma temática excepcionalmente cara a Lúcio, a melancolia. Mas, é pelo fato de ser considerado um romance autobiográfico por boa parte dos críticos que o analisaram que esta obra é lembrada. É provável que o lançamento de *Por onde andou meu coração* (1967), de Maria Helena Cardoso (irmã de Lúcio), tenha colaborado para esta interpretação do romance.

A indiferença crítica é tanta com relação a *Dias perdidos* que encontramos referências ao mesmo quase que somente em compêndios sobre a história da literatura brasileira, além de poucos volumes que fazem um panorama da obra de Lúcio. Partamos a eles.

Mario Carelli, em um curto capítulo dedicado ao romance na sua biografia de Lúcio, confirma nossa impressão, além de situar o romance no conjunto da obra do autor:

Nove anos depois de *Maleita*, Lúcio Cardoso publica seu quarto romance, *Dias perdidos*. Tanto quanto a tentativa inicial teve acolhida entusiasta, *Salgueiro* foi lido com atenção e *Luz no subsolo* provocou certa agitação nos meios literários, *Dias perdidos* mergulhou na indiferença. Essa ausência de recepção crítica, com raríssimas exceções, incita-nos a reavaliar uma obra que fecha o que poderíamos chamar de primeiro ciclo romanesco cardosiano, constituindo ao mesmo tempo uma espécie de parêntese no conjunto da obra. (...) Este romance recebeu pouca atenção por causa, sem dúvida, de seu caráter 'realista'. Lúcio não inova; recorre a um narrador exterior onisciente. A narrativa se apresenta de modo inteiramente linear, com exceção de duas antecipações.⁵²

⁵² CARELLI, M. *Op. cit.* p. 169.

Em *A literatura no Brasil*, obra dirigida por Afrânio Coutinho, no verbete sobre Lúcio (sob a responsabilidade de Walmir Ayala), encontramos uma alusão a um comentário de Sérgio Milliet sobre *Dias perdidos*: “(...) se uma tese se devesse depreender de *Dias perdidos* seria essa insolubilidade de um ser em outro ser, do irremediável isolamento do homem.”⁵³ Há, neste comentário, uma percepção bastante adequada, no sentido de destacar tanto a importância dos personagens quanto o seu isolamento, o que acarreta na melancolia onipresente no romance.

Temístocles Linhares, além de concordar e também citar o comentário de Sérgio Milliet, discorre sobre as suas próprias impressões sobre a obra, reforçando um aspecto que sentimos quando em contato com a mesma. O de que a sua elaboração foi resultado de um processo cuidadoso, lento, e seguro. É a continuação do amadurecimento do Lúcio ficcional, já percebido em *A luz no subsolo*:

Ainda que o romance se ressentisse de algumas imperfeições, por outro aspecto ele se impunha: não denunciava nenhum medo dos sentimentos, sem precisar emprestar-lhes qualquer ar ostentoso. Estamos diante de um dos mais equilibrados romances saídos da pena do autor, que não se explicava demasiado, não se perdia nas situações secundárias. Com pleno domínio de si mesmo, com a energia tranqüila, ele executava a sua tarefa. À margem da realidade, dentro da severidade dos seus processos, tudo parecia fazer referência a uma realidade mais profunda, pois as íntimas regiões do coração era que constituíam o seu domínio.⁵⁴

Como Lúcio foi um exímio criador de personagens femininos, resta-nos acrescentar comentários sobre Clara (figura central na trama de *Dias perdidos*), um dos seres ficcionais mais bem delineados e construídos por ele. Para tal, observemos as análises de Massaud Moisés e de Rosa e Silva. Do primeiro:

O problema fundamental, ao ver do escritor, é a falta de pão do espírito, ‘a chaga lavrada na alma do homem’. (...) O pecado, atestando ‘a natureza decaída do homem’, impregna tudo e gera todo o mal do mundo, desde a iniquidade até o ódio, passando pelo medo, o tédio, a angústia, a solidão, o desespero. Raros se salvam. Clara, talvez a mais acabada e mais comovente das figuras criadas por Lúcio Cardoso, é uma delas (se não a única), precisamente porque tocada pelo mistério da graça.⁵⁵

Complementando a caracterização de Clara, Rosa e Silva a inclui na lista de mulheres tão presentes e importantes nos enredos cardosianos. Desta maneira, Clara é reconhecida como criação ficcional de importância incontestável no universo de Lúcio:

⁵³ AYALA, W. Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, A. (Dir.). *Op. cit.* v. 5. p. 450.

⁵⁴ LINHARES, T. **História crítica do romance brasileiro**. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987. v. 3, p. 51-71. p. 64.

⁵⁵ MOISÉS, M. **História da literatura brasileira: Modernismo**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. v. 5, p. 308-318. p. 313-314.

Na narrativa cardosiana, a exacerbação do desejo engendra o dilaceramento do ser traduzido em erotismo, solidão, angústia, e desespero – categorias da condição humana – que se concretizam nas personagens degradadas e nas femininas. Há uma galeria de personagens femininas que se configuram transposições do dilaceramento, da cisão, da incompletude e da falta no ser: (...) Clara, de *Dias Perdidos*, (...).⁵⁶

Crônica da casa assassinada (1959)

(...) ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (...) eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava ...

Lavoura Arcaica, Raduan Nassar.

Não há muito mais a ser dito sobre a obra máxima de Lúcio Cardoso. Esta, desde seu lançamento, tem sido o texto mais analisado e valorizado pela crítica literária. O que corrobora esta afirmação é o número expressivo de artigos em cadernos de cultura de vários meios de comunicação, as teses e dissertações, e o interesse pela intelectualidade da época e pela crítica quando do lançamento do livro. Como de hábito, todos se dividiram em dois grupos: os entusiastas (em maior número) e os reticentes. Daí a nossa opção em apresentar somente os aspectos principais da obra, apontados pela crítica, sem nos prolongarmos em citações cujos conteúdos se repetissem.

Somente a fortuna crítica que Mario Carelli compilou para a edição crítica do romance⁵⁷ já serviria como uma visão ampla dos vários aspectos e das leituras possíveis do texto. Nesta edição, Carelli considera a *Crônica* a consumação romanesca de Lúcio, um manifesto do autor contra a sociedade patriarcal de Minas Gerais, e destaca seu aspecto polifônico, pela fragmentação da narrativa e pela complexidade dos personagens.

O texto de Octávio de Faria, “Lúcio Cardoso”, já foi por nós assinalado quando discutimos as características principais dos personagens cardosianos e seus temas recorrentes. Igualmente, o texto de Consuelo Albergaria, “Espaço e transgressão”, já foi aqui contemplado quando tratamos da questão da mineiridade na formação do artista Lúcio.

⁵⁶ ROSA e SILVA, E.Q. *Op.cit.* p. 17.

⁵⁷ CARELLI, M. (Coord.). *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

“Notas clínicas e psicopatológicas”, de Guy Besançon, é dedicado (como o título indica) a considerações sobre os temas simbólicos nos quais Lúcio se apóia para caracterizar o aspecto doentio de seus personagens: a problemática edipiana; a intuição psicológica do escritor; o incesto, a transgressão, e a doença como representações da decomposição.

Por sua vez, Wilson Martins está preocupado em “Um romance brasileiro” com os aspectos técnicos e poéticos da obra. O crítico põe em evidência o pouco academismo do texto, a psicologia enquanto interpretação e o estilo (que exerce atração sobre o leitor, associado à arquitetura da trama) como expressão, a originalidade da técnica de Lúcio, e a universalidade do romance. Contudo, Martins fica decepcionado com o desfecho da trama que, segundo ele, é de uma obviedade tão escancarada que chega a comprometer o valor da obra como um todo.

Rosa e Silva, em *A alegoria da ruína* dá preferência para as interrelações entre o texto ficcional e a realidade histórica do país e, sobretudo para o peso alegórico que a obra (mais especificamente seus recursos estilísticos e estruturais) exerce sobre a temática da decadência. Na introdução ao seu trabalho, a autora nos apresenta os capítulos do mesmo, o que exemplifica muito bem seu intento:

A pesquisa está organizada em quatro capítulos. No primeiro, ‘O mito do país agonizante’, estabelecem-se as relações entre o estético, o psicológico e o social que, na obra, se encontram imbricados. No segundo capítulo, ‘As regras do jogo’, tomando como base o título, analisa-se como o romancista monta a equação que engloba um núcleo, a crônica (forma) e os elementos casa (metáfora de uma realidade espaço-temporal) e assassinada (processo de desmascaramento). Avesso às formas explícitas de denúncia social, Lúcio opta por vestir de estético o decadente. Através da descrição das imagens, que se transformam em significados, e, inversamente, das imagens criadas para comunicar os significados, a indumentária e o sistema de objetos – estudados nos capítulos 3 e 4, respectivamente, ‘Do traje ao ultraje’ e ‘A alegoria da ruína’ – constituem os desdobramentos da roupagem com que Lúcio vestiu a *Crônica da casa assassinada*. (...) ver, além do traje, o ultraje de que será alvo a casa.⁵⁸

O texto abaixo nos parece configurar um adequado fechamento para esta concisa avaliação da obra máxima de Lúcio. Walmir Ayala (um dos mais respeitados estudiosos da obra cardosiana) consegue abranger, em um único texto, as faces mais relevantes da poética de Lúcio:

Crônica da casa assassinada seria logo notado pela crítica como a obra-prima de Lúcio Cardoso. Trata-se de um romance extraordinário, pois raramente se conseguiu em romance brasileiro este clima agônico e convincente que, de tanta densidade e riqueza, chega a beirar uma morbidez em derrocada. Pretendeu o autor construir um simples relato através de depoimentos, cartas, diários,

⁵⁸ ROSA e SILVA, E. Q. *A alegoria da ruína*. Curitiba: HD Livros, 1995. p. 15.

narrativas, confissões. Mas tudo foi possuído de uma estrutura predominantemente plástica, com um colorido sombrio, com muitos vultos atrás de reposteiros, e é tudo uma vigília sem fim, uma espera que esmaga, que faz ruir com o reboco da casa o coração, a carne e a alma de seus moradores. Há uma permanente consciência de que o que passa apodrece, que a mocidade, como Deus, é o que conta e mantém amparados os ânimos para uma vida inutilmente dissipada e que a esperança, apenas, conta, embora não ultrapasse a margem de uma duração real depois da qual nada se sabe.⁵⁹

O viajante (1973)

Todos os membros da família se igualaram no amor secreto e na rendição ao hóspede: já não há nenhuma diferença entre uns e outros. O olhar de cada um tem a mesma significação, o mesmo fim: mas, juntos, eles não constituem propriamente uma igreja (ainda que seja sagrado o silêncio daquela refeição (...))

Teorema, Pier Paolo Pasolini.

Finalizamos a lista de romances com *O viajante*, inacabado e publicado postumamente com introdução de Octávio de Faria, tornado responsável, a pedido de Maria Helena Cardoso, pela organização dos fragmentos deixados por Lúcio.

O viajante, romance para cuja finalização só ficaram faltando três capítulos, faria parte de uma das duas trilogias que Lúcio tinha em mente. Neste caso, a trilogia seria intitulada *A luta contra a morte*, cujo único volume completo (que seria o volume inicial) deixado por Lúcio foi *A luz no subsolo*. O volume que fecharia a trilogia, *Réquiem*, ficou somente como projeto. Duas peculiaridades deste texto, confirmadas por comentários de Lúcio em seu *Diário*, nos chamam a atenção: ele seria uma espécie de continuação da *Crônica da casa assassinada* e, como consequência desta intenção do autor, vários personagens da *Crônica* reaparecem em *O viajante*. O personagem principal deste romance é um mascate misterioso que acaba por seduzir algumas mulheres de uma pequena cidade do interior e que exerce sobre elas um poder demoníaco. Reconhecemos aqui o tema do mal (representado pelo desejo carnal e personificado na imagem do anjo caído) e do destino, que levam os personagens cardosianos ao desespero.

Lúcio deixou uma caracterização mais concreta de quem seria este ser ficcional. E, é no seu *Diário* que vamos encontrar tal definição:

No fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados mortos do interior. Não é à toa que à profissão de vendedor ambulante deu-se o título de ‘cometa’; como tudo o que passa sem pousar, deslumbra e cintila, arrastando à sua passagem essa aura de poesia que muitas

⁵⁹ AYALA, W. Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, A. (Dir.). *Op. cit.* v. 5. p. 455.

vezes é mortal para quem fica. (...) Creio ser este, em linhas gerais, o significado desse romance que já tanto me cansa pela sua conexão à minha vida.⁶⁰

***Três histórias de província* (1969)**

Para tratar das novelas de Lúcio Cardoso, optamos por seguir a mesma divisão que as Edições Bloch adotaram para a sua publicação em dois volumes. Pensamos ser oportuno dizer que uma parte da crítica, com relação a algumas das novelas, teve como hábito rebaixá-las com relação aos romances de Lúcio. Naturalmente, os temas recorrentes expostos nestes últimos continuam presentes e, segundo alguns críticos, as novelas teriam servido como um preparativo para Lúcio desenvolver seus textos de maior fôlego.

No primeiro volume foram incluídas as seguintes novelas: *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), e *A professora Hilda* (1946).

***Mãos vazias* (1938)**

Primeira novela publicada por Lúcio, no período entre as publicações de *A luz no subsolo* e *Dias perdidos*, *Mãos vazias* recebeu acalorada recepção pela crítica. Chamada, por alguns críticos contemporâneos a Lúcio, de romance, esta novela tem um enredo baseado numa crise, desencadeada por um choque emocional intenso, da personalidade humana em metamorfose levada ao extremo e que desencadeia o suicídio de Ida (o personagem principal da novela, que passa por todo este processo). Adonias Filho produziu um perfil de Ida que permanece impactante:

Ida, que constitui sozinha quase todo o livro, essa mulher incompreensível; traz no seu drama um lado do destino. O lado mais trágico, irreparável, inexorável, onde não há salvação, onde não há misericórdia, onde não há esperança. Apenas o corpo sofrendo, deprimindo-se, e o espírito descendo, caindo, prostrando-se ao peso da angústia mais obsedante. Ida, em toda a obra de Lúcio Cardoso, é a figura mais desgraçada. Ela simboliza o destino perdido, destino inexplicável onde o socorro é inútil, onde o perdão é de ausência eterna. (...) Isso, essa tragédia quase sobrehumana, no romance de Lúcio Cardoso, abala, desconcerta, esmaga, tortura mesmo quem a lê. (...) a solução será uma: enlouquecer. Enlouquecer ou matar-se, que ainda é uma forma de loucura. Explica-se, assim, o suicídio de Ida.⁶¹

⁶⁰ CARDOSO, L. *Op. cit.* p. 289-290.

⁶¹ ADONIAS FILHO. *Op. cit.* p. 83-84.

Temístocles Linhares discute a posição de *Mãos vazias*, na produção em prosa de Lúcio, entre *Salgueiro* e *A luz no subsolo*, comparando a novela com o último romance acima citado:

A despeito de continuar voltado para o mundo subterrâneo, não há aqui aquela notada e intencional preocupação ostensiva de reagir contra exageros do característico e do verossímil, aquela nota rebarbativa de fastasmagoria que os críticos enxergaram no romance, criando nele um clima de pesadelo permanente, de que as personagens não se separavam jamais, impossibilitando-lhes qualquer parcela de vida de relação, algumas aberturas mínimas para a vida exterior. (...) O novelista desce ao mais particular, ao mais diferente de cada uma das figuras que enchem a narrativa, ainda que as suas existências comportem poucas manifestações exteriores, mas sem cair nos excessos do romance citado.⁶²

O mesmo crítico, em texto distinto, acrescenta, como característica de estilo que reforça o tema em desenvolvimento, a ausência de ação em *Mãos vazias*. Não deixemos de lembrar que este era o aspecto, segundo a crítica teatral, que impossibilitava a transposição cênica das peças de Lúcio:

Também aqui a ação era um elemento muito precário, sem algo de desconcertante, na sua austeridade ou tensão perante a vida, no sentido profundo que inspirava ao autor a condição humana, transparecesse, para não esquecer o outro lado, o de dentro, das conseqüências e do seu sentido moral, revelador também da poesia e dessa ‘saliva amarga que amassa o barro do espírito acostumado a ouvir a sua voz interior’ que o próprio autor notava em Otávio de Faria, seu companheiro de letras e seu amigo.⁶³

Luís Bueno, novamente, nos fornece uma leitura que foge um pouco da insistência sobre os temas recorrentes de Lúcio, atendo-se com mais atenção à importância do personagem Ida, na prosa de 30. Temas caros ao Lúcio ficcionista estão presentes: o adultério de Ida, o drama interior da mesma, seu caráter de exceção, e o desespero que se abate sobre ela. Porém, o objetivo de Bueno está em situar Ida como um personagem de grande relevância na refiguração da e sobre a mulher que surge nas obras da década de 30. Para ele, *Mãos vazias* “é a mais complexa história sobre uma mulher escrita por um homem nos anos 30 e o texto mais bem acabado do autor naquele período.”⁶⁴ No desenrolar do seu texto, sua intenção é explicitada:

Mãos Vazias é um livro que ocupa posição especial dentro da construção de uma figuração mais complexa da mulher que o romance de 30 levou a cabo não apenas pelo caráter rico de sua heroína. A sua fatura é muito bem sucedida. Em primeiro lugar, pela habilidosa montagem que faz dos vários

⁶² LINHARES, T. *Interrogações II*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962. p. 75-76.

⁶³ LINHARES, T. *Op. cit.* p. 60.

⁶⁴ BUENO, L. *Op. cit.* p. 327-328.

indícios que permitem ao leitor ir conhecendo Ida muito lentamente. Seguindo os rumos do pensamento da protagonista, o livro coloca sempre em suspensão qualquer possível conclusão fácil do leitor, que tem que esperar pacientemente até a última linha para poder entender – ou tentar entender – as criaturas que povoam a história. Em segundo lugar, porque em nenhum momento o narrador cede às explicações fáceis, calcadas em alguma visão moral estreita. É isso, aliás, que permite aquela estrutura fragmentária do livro. Nada tem uma explicação construída sobre estereótipos, tudo é encarado como problema. E isso não é pouco.⁶⁵

O desconhecido (1940)

Dois anos após o lançamento de *O desconhecido*, Eloy Pontes foi um dos primeiros críticos a tecer comentários sobre a novela, e mostra-se profundamente incomodado com o estilo de Lúcio. As repetições, as opções do autor para criar a atmosfera adequada à trama, e as frases feitas são, para Pontes, os graves problemas da prosa de Lúcio. E o crítico reconhece todos estes em *O desconhecido*. No excerto abaixo, os defeitos desta prosa são explicitados:

O Lúcio Cardoso tem a mania do silêncio. Acredita que repetindo esse vocábulo dezenas de vezes, nos dá a impressão de mistério. (...) Além disso repete sempre as frases que toda a gente repetiu sempre, com ares de quem faz revelações extraordinárias. (...) O Lúcio Cardoso é príncipe do lugar comum. (...) Com todos esses expedientes numa prosa anêmica, artificial, pedindo vitaminas, que só o estudo e a experiência concedem, o Lúcio Cardoso não consegue criar nem um meio propício às emoções, nem personagens vivos, que se põem de pé aos primeiros contatos. A frase aqui é cerzida com recursos que delatam a falta de inspiração e intensidade. (...) Para compor romance é indispensável, antes de tudo, escrever bem. N' *O Desconhecido* não encontramos nada disso.⁶⁶

Décadas após, outras vozes surgem e reinterpretam a novela. Temístocles Linhares faz uma análise que nos parece mais condizente com o texto de Lúcio. Ele confirma o entusiasmo da crítica pela obra – no sentido desta ter sido, até então, um dos textos literários com maior capacidade de analisar a profundidade da natureza humana – e percebe, no desenvolvimento da trama, o aspecto principal da mesma. A construção e o predomínio da análise dos personagens, enquanto possíveis objetivos de Lúcio:

Na realidade, nenhum livro mais despojado, mais desprovido de brilhos que este. Os livros anteriores não se furtavam à objeção de fragmentários, o que não se dava aqui, composto num só bloco e num esforço de simplificação que se aplicava até à pobreza da trama, reduzindo-se ao desenho das personagens. Estas eram que importavam e se impunham. (...) O que valia, por conseguinte, era a análise das figuras humanas, sobretudo a desse desconhecido, pois, quanto à

⁶⁵ BUENO, L. *Op. cit.* p. 332.

⁶⁶ PONTES, E. **Romancistas**. Curitiba: Guaíra, 1942. p. 16-20.

fazenda, ela nada oferecia de característico ou fora do comum, aliás como ocorria sempre com o ambiente físico em todos os romances do autor, depois da primeira fase.⁶⁷

Contrapondo o romance realista (“sociológico”), de extrato naturalista, com o romance chamado “psicológico” – que surge, ao mesmo tempo, como superação e reação ao modelo anterior – Sérgio Buarque de Holanda situa à perfeição a novela de Lúcio, no que diz respeito ao tema, ao espaço e aos personagens:

Não se poderia imaginar, com efeito, nada mais francamente oposto ao romance ‘sociológico’ do que este livro. A narrativa desenvolve-se toda ela em um só plano. O mundo que rodeia os personagens foi feito especialmente para acomodar-se a eles, ou antes, para ajustar-se à missão que lhes cabe na economia da obra. É como um eco dos personagens. (...) O futuro não tem sentido para ele. (...) Aliás, todos os personagens parecem viver, como ele, à margem do mundo, isolados no tempo e no espaço. E quase todos têm o sentimento trágico desse isolamento, da absoluta infecundidade de suas existências. (...) Tudo está envolto nas trevas ou na luz hesitante de lamparinas e candeeiros. Tudo se passa à noite, nas horas em que esmorecem o trabalho e a agitação exterior dos homens, em que os sentimentos mais torvos, as idéias mais soturnas podem expandir-se livremente.⁶⁸

A professora Hilda (1946)

Talvez esta novela seja o texto em prosa de Lúcio menos expressivo e mais negativamente criticado. Considerada como uma crise na estrutura mais íntima do ficcionista, esta novela contém alguns dos temas favoritos de Lúcio, especialmente o ódio, a incapacidade de relacionamento entre os seres, e a negação de um destino previamente traçado pelas forças invisíveis, contra as quais é inútil lutar. O problema está na insuficiência e na fragilidade deste texto como obra literária, na sua não concretização ficcional convincente. O enredo é insuficiente para revelar o caráter dos personagens. Álvaro Lins condensa estas falhas de maneira contundente:

Percebe-se que o autor está escrevendo como quem perdeu, ou não encontrou, o seu centro de equilíbrio e de forças. Preciado de um drama único ou de um episódio central, ele esboça situações secundárias ou episódios acidentais, sem alcançar, pela análise, pela narração dos fatos, ou pela expressão das paixões, aquele ponto de máxima altitude emocional em que os personagens executam de modo completo a missão que lhes está destinada na lógica dos seus caracteres artisticamente desenvolvidos e revelados no livro. (...) O que deveria ser *ação* no movimento da novela, para caracterização dos personagens e revelação dos sentimentos, fica substituído por um permanente

⁶⁷ LINHARES, T. *Op. cit.* p. 61-62.

⁶⁸ HOLANDA, S.B. *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária 1, 1920 - 1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v.1, p. 322-331. p. 324-326.

fluxo verbal. (...) a professora Hilda não se movimenta por si mesma, não vive como os seres reais ou de ficção. É uma criatura estática, andando ou falando, sem autonomia.⁶⁹

Três histórias da cidade (1969)

O segundo volume de novelas contém: *Inácio* (1944), *O anfiteatro* (1946), e *O enfeitiçado* (1954). É oportuno lembrarmos, neste ponto, a intenção de Lúcio em desenvolver duas trilogias. Pois bem, duas destas novelas, *Inácio* e *O enfeitiçado*, juntamente com *Baltazar* (novela inacabada), fariam parte desta segunda trilogia que Lúcio queria intitular *O mundo sem Deus*. Daí a nossa opção em apresentar *Inácio* e *O enfeitiçado* conjuntamente.

Inácio (1944) e *O Enfeitiçado* (1954)

As interrelações entre personagens que Lúcio cria nestas duas novelas nos dão a sensação de que elas poderiam ser reunidas em um único texto (talvez um romance), já que, além do dito, há uma unidade temática entre as duas. O título da trilogia frustrada não deixa dúvidas. Em um mundo sem Deus, tudo é possível. Deste modo, o ódio extravassa com violência, o sangue é onipresente, os personagens são grotescos e completamente desprovidos de qualquer moral, e os espaços, nos quais estes seres vagam, são lúgubres e angustiantes. Em *Inácio*, Lúcio criou o personagem Rogério Palma (filho de Inácio, personagem central de *O enfeitiçado*). Temístocles Linhares é perspicaz em decrever tal personagem:

Em *Inácio*, o rapaz Rogério Palma se anunciava como alguém a quem nada escapava, a vida se lhe tornando um grande espetáculo. Queria ser livre e depois falou em Inácio, invenção de sua cabeça. Bebia, não porque estivesse triste, mas porque tinha vontade. Adoecera de sofrer tanta mediocridade e agora saíra. As idéias se lhe ampliavam, uma sombria e dilacerada risada o fazia sentir crescer a irregularidade das coisas. (...) Afinal, ele era um louco. Desde havia três anos que se achava em convalescença num sanatório.⁷⁰

⁶⁹ LINS, A. *Op. cit.* p. 117-119.

⁷⁰ LINHARES, T. *Op. cit.* v. 3. p. 65-66.

Mario Carelli também destaca alguns aspectos estilísticos e temáticos nesta novela, tais como: a narrativa em primeira pessoa, que aparece pela primeira vez na prosa de Lúcio; as características do espaço ficcional, enclausurado e sinistro, e do clima de pesadelo exacerbado pela descrição dos personagens criados pelo autor; e a importância do riso, aqui demoníaco, que é próprio do personagem central. A composição do personagem Inácio é detalhada:

No jogo de ausências e presenças, Lúcio pode se entregar a um exercício de virtuosidade descritiva. Além dos retratos esboçados pelo narrador, ele nos dá elementos para recompor a personalidade de Rogério através dos fragmentos de auto-retrato. Aliás, o narrador nos traz as figuras dos ausentes e sua história do ponto de vista dos outros protagonistas. (...) O 'riso em clima patético' atravessa a novela. Ora, esse riso é incontestavelmente demoníaco. (...) Em seu 'orgulho diabólico' **ele está pronto a resistir ao próprio Deus.**⁷¹ (grifo nosso)

Completando sua análise de *Inácio*, o biógrafo de Lúcio desenvolve uma análise que serve para toda a obra em prosa do autor e nos permite uma percepção da semelhança desta novela com *O enfeitiçado* (o que seria a segunda parte do romance hipotético que já sugerimos):

Criando seres de abjeção ou orgulho extremos e insistindo em suas relações de dependência, alimentada de ódio e nos confins da loucura, Lúcio avança muito no estudo dos diferentes níveis de existência dos personagens em si e em relação uns aos outros. Uma única coisa importa: descobrir o segredo dos seres, desmascarando-os e lhes recompondo uma face com todos os pedaços das mais contraditórias descrições. (...) As grandes obsessões cardosianas freqüentam essa grande novela – o olhar do alcoólatra sobre o mundo, os personagens que se espiam, os seres acuados que se mascaram para aparar os golpes, a vida comparada a uma doença, a morte violenta, as manifestações grotescas da loucura.⁷²

O Enfeitiçado é uma continuação de *Inácio*. Nesta novela, Lúcio inverte os papéis e nos apresenta o pai de Rogério. Precisamente Inácio Palma. Viúvo desiludido de tudo e à procura do filho que sempre foge do seu convívio, Inácio passa a ser o narrador (novamente em primeira pessoa). A inversão de papéis também se configura na atitudes e pretensões dos personagens. Agora, é Inácio quem procura entender Rogério, ser completamente estranho ao próprio pai, apesar das visões de mundo bastante semelhantes que os dois compartilham. Porém, há um hiato entre os dois repleto de ódio e loucura, além da recusa de Rogério em permitir que seu pai se aproxime dele, numa tentativa daquele de recuperar uma juventude desperdiçada. Há um contraponto entre Inácio, alcoolizado porém lúcido, e Rogério,

⁷¹ CARELLI, M. *Op. cit.* p. 128-129.

⁷² CARELLI, M. *Op. cit.* p. 130.

alucinado pela droga e enlouquecido. Porém, como destaca Mario Carelli, há uma identificação entre os dois: “Esses personagens recusam seguir o caminho da conversão espiritual”⁷³

É a concretização do “mundo sem Deus”. O ateísmo destes personagens, além do seu escárnio, desafio e negação em relação a um ser superior não nos deixam dúvidas quanto às intenções de Lúcio em criar tais caricaturas do ser humano.

O anfiteatro (1946)

Resta-nos completar esta trajetória pela obra copiosa de Lúcio Cardoso com a análise de uma última novela que apresenta, apesar de conter maiores virtudes, semelhanças com *A professora Hilda*. O tema aqui contemplado é um certo tom grosseiramente edipiano (sugerindo a presença do incesto) e, predominantemente, o onipresente ódio que assola os personagens cardosianos. Álvaro Lins já diferencia, qualitativamente, as duas novelas, sem deixar de atentar para o fato de que ambas pecam pela ausência da unidade e da harmonia que caracterizariam tal gênero:

Em *O Anfiteatro*, o sentimento de ódio é também a substância íntima da novela. Ela apresenta, aliás, mais animação, mais interesse e mais vitalidade do que *A Professora Hilda*, mas ambas com a mesma ausência do verdadeiro caráter, da autêntica estrutura da obra ficcionista. (...) Aí está um processo usado sistematicamente: o Sr. Lúcio Cardoso define mais do que transmite as situações dramáticas, sendo que as define, muitas vezes, de modo magnífico. (...) E com esta divisão de perspectivas e planos, ficamos cada vez mais distantes daquela unidade, daquela harmonia interior, que deve caracterizar ainda mais a novela do que o romance.⁷⁴

Temístocles Linhares, após tecer elogios quanto à força literária do texto de Lúcio, reforça a idéia de que o ódio é o moto preferencial da novela. Principalmente, no que diz respeito às relações entre os personagens da mesma:

O processo fenomenológico do ódio, pois, tem em Lúcio Cardoso um exegeta poderoso (...) um ódio que fazia a natureza e a existência daquelas vidas se interpretarem ou se identificarem na situação aflitiva ou quase alucinatória em que todas elas se achavam mergulhadas. Todos odiavam com requintes de tamanha intensidade que o ódio, o ódio dirigente da maioria de suas ações, dificilmente se distinguiria do próprio ódio em si, a gerar tipos de vida puramente reativos e a torná-los escravos uns dos outros e que só em função do ódio pareciam ou se sentiam existentes, (...) Esse ódio lhe empresta surpreendente vitalidade dramática e vigorosa subjetividade de alma. (...) Afinal de contas,

⁷³ CARELLI, M. *Op. cit.* p. 134.

⁷⁴ LINS, A. *Op. cit.* p. 119-120.

a força de um romance pode bem inspirar-se no mal, na perversidade, no ódio. Basta que nela haja o acento ou a marca do romancista, como no caso de Lúcio Cardoso.⁷⁵

Estamos diante de um texto muito bem construído que utiliza recursos estilísticos enriquecedores da narrativa e uma caracterização consistente de personagens, que contribuem para sua qualidade literária.

⁷⁵ LINHARES, T. *Op. cit.* p. 80-82.

2 O TEMA E O MÉTODO

Dias perdidos (1943) é o único romance publicado por Lúcio Cardoso em um período de mais de vinte anos (1936 a 1959), já que as outras obras produzidas nesse período são novelas. Sendo o objeto de análise deste trabalho, pensamos ser pertinente uma breve discussão sobre dois aspectos da obra já reconhecidos pela crítica. Inicialmente, o tema preponderante da obra em questão: a melancolia. E, a seguir, o fato dos personagens e do tempo/espço serem os artifícios de preferência do autor na estruturação e no desenvolvimento da trama.

2.1 A MELANCOLIA

Dias perdidos é um romance da perda e da ausência, e suas seqüelas. Daí, estar a melancolia onipresente como pano de fundo da narrativa. Precisamente por ser a seqüela primeira da falta de algo e/ou de alguém, precedida, eventualmente, pela angústia. Os personagens principais da presente obra são essencialmente melancólicos, por razões distintas, e apresentam exteriorizações peculiares e individuais do seu estado psíquico. Como tais características serão analisadas no capítulo seguinte deste trabalho, pensamos ser produtivo discorrer, inicialmente, sobre as relações possíveis entre a Literatura e a Psicanálise, para depois nos prolongarmos sobre as origens e evolução do conceito de melancolia. Tal atitude, assim pensamos, nos permite estabelecer uma base epistemológica – em conjunto com o apresentado no item seguinte deste capítulo – para a análise proposta.

Desenvolvida por Sigmund Freud (1856-1939) na Viena de fins do século XIX, a Psicanálise, enquanto ciência de estudo da “mente” humana, tem apresentado uma evolução bastante conturbada. Seguidores e detratores de Freud foram, e ainda têm sido, os responsáveis por tal trajetória turbulenta. Afinal, ao sistematizar, pela primeira vez na história da humanidade, a ciência em análise e ao comprovar que todos os seres são basicamente cindidos em duas “partes” de um mesmo (consciente e inconsciente), Freud revoluciona a maneira como todos nós nos vemos. Sua maior contribuição foi a de ter sido capaz de tornar o conceito de inconsciente inteligível. Freud foi um escritor prolífico. Porém, no que diz respeito à Literatura, seus textos se resumem a artigos e monografias. Além disso, suas

relações com ficcionistas sempre foram ambíguas. Freud admirava a capacidade intuitiva e espontânea destes escritores em desvendar aspectos da vida interior do ser, por meio da construção de seus personagens, enquanto que, para ele, tal processo só se completava após extensivas investigações. Daí, a atribuição de Freud a tais autores de “dotes analíticos excepcionais”. É como se poetas e romancistas fossem psicanalistas amadores, porém tão penetrantes quanto qualquer profissional. Antes de apresentarmos as relações possíveis entre a Psicanálise e a Literatura, vejamos as críticas que o método pessoal de Freud de análise literária recebeu. Peter Gay, responsável pela biografia mais consistente, até o momento, do criador da Psicanálise, será nosso guia. Vejamos as principais restrições apontadas pelos exegetas da teoria freudiana:

(...) os críticos da estética de Freud logo objetaram que a crítica psicanalítica sofre do defeito exatamente oposto: uma tendência a negligenciar a habilidade, a forma, o estilo, em favor do conteúdo. A busca deliberada, por parte do psicanalista, de significados ocultos num poema, romance ou quadro provavelmente leva-o a prestar excessiva atenção ao enredo, à narrativa, à metáfora e ao personagem, e a passar por cima do fato de que os produtos culturais brotam de mãos talentosas e experimentadas e de uma tradição que o artista obedece, modifica ou desafiadoramente deixa de lado.⁷⁶

Outra objeção fundamental a tal método é a insistência de Freud em reduzir toda e qualquer análise com base na formação do ser (no sentido psicanalítico), exagerando na importância das repressões sofridas pelo autor quando criança e na força do complexo de Édipo no momento do processo criativo dos artistas. Gay confirma essa tendência:

Mas Freud confiava em que ‘a análise nos permite supor que a grande riqueza aparentemente inesgotável dos problemas e situações tratados pelo escritor criativo pode ser reconduzida a um pequeno número de temas primários, os quais, em sua maioria, derivam do material da experiência reprimida da vida mental da criança, de modo que as produções fictícias correspondem a novas edições disfarçadas, embelezadas e sublimadas daquelas fantasias infantis’.⁷⁷

Resta-nos citar algumas das outras principais críticas, sendo essas as mais relevantes para a nossa discussão. Elas são: a tendência de Freud de analisar personagens como se elas fossem pessoas reais; sua insistência em reconhecer na arte uma característica utilitária, negando-lhe um estatuto especial; a idéia de reduzir a cultura à psicologia; e a proposição de que a tarefa do crítico psicanalítico deveria ser a de descobrir como a leitura gera o prazer estético.

⁷⁶ GAY, P. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 297.

⁷⁷ Idem. p. 297.

Passemos, agora, às relações que nos parecem mais produtivas e menos redutoras entre a Psicanálise e a Literatura.

O substrato da análise psíquica é a linguagem, assim como o da análise literária. Portanto, propomos como primeira relação possível entre as duas ciências – espaços de conhecimento excludentes, embora possivelmente dialógicos – a linguagem. Um fato reforça tal relação. O inconsciente do ser fragmentado se estrutura como a linguagem. Terry Eagleton esclarece a relação entre o “eu” e a linguagem, enquanto matéria de estudo da Lingüística:

(...) o ‘eu’ que pronuncio é um ponto de referência imediatamente inteligível, bastante estável, que desmente as obscuras profundezas do ‘eu’ que faz o pronunciamento. O primeiro ‘eu’ é conhecido da teoria lingüística como o ‘sujeito do enunciado’, o tópico designado pela minha frase; o segundo ‘eu’, aquele que pronuncia a frase, é o ‘sujeito da enunciação’ o sujeito do ato concreto do ato de falar. No processo de fala e escrita, esses dois ‘eus’ parecem conseguir uma espécie de unidade, mas trata-se de uma unidade imaginária.⁷⁸

Na literatura, a maioria dos leitores presta mais atenção ao **que** é dito, e não para a maneira como esse quê é pronunciado (ou seja, o ato de enunciação). O “tema” lhes interessa mais que a “forma”. Se extrapolarmos o até aqui discutido para a área da crítica, teríamos um terceiro “eu”. Aquele que analisa e interpreta tanto o dito quanto a maneira como ele é dito, criando, dessa forma, um terceiro texto. O da análise literária. Tal análise da narrativa cria uma simbiose entre o enunciado e a enunciação, desvelando, por sua vez, o que não está dito e explicitando o processo da criação artística (no nosso caso, a literária). É como se o estímulo para o leitor, e para o crítico, de um texto literário fosse exatamente encontrar algo que está ausente na narrativa. Deve haver um certo estranhamento ao óbvio presente no que é lido, explorando a polissemia das palavras. Deve-se ir além do já sabido. As entrelinhas nos permitem modular significantes e significados. Daí as várias leituras possíveis de um texto que dependem do viés adotado pelo crítico. Vimos, assim, que a palavra tem importância fundamental nas duas áreas de conhecimento com as quais estamos lidando. Para a Psicanálise, a palavra possibilita a comunicação e a interpretação do dito, enquanto que para a Literatura ela exerce um papel de expressão estética. As regras e os valores são diferentes, mas o substrato é o mesmo: a linguagem.

Outra relação possível de contato entre as duas áreas que estamos analisando diz respeito à atitude interpretativa diante de um texto literário. Inicialmente, havia a tendência para uma relação aditiva que privilegiava a criação do autor, fazendo inferências sobre o

⁷⁸ EAGLETON, T. **Teoria da literatura**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 233-234.

próprio e levando a um reducionismo que revelava os limites da investigação psicanalítica. Tal atitude procurava, através do texto, revelar as condições da produção estética. Já outra atitude, a extrativa, nos parece mais adequada. Essa segunda opção vê a Literatura como campo de investigação, partindo do discurso literário para a elaboração da teoria psicanalítica. Nela, as peculiaridades do texto literário nutrem a Psicanálise. Ou seja, a Literatura diz o que a Psicanálise não consegue. Novamente, os limites da última são expostos e ela é questionada por meio da Literatura. Rafael Villari resume o acima explanado com clareza:

Trata-se de relançar a teoria psicanalítica, a partir dos elementos que podemos encontrar na Literatura, concebida como uma forma, a nosso ver privilegiada, de acesso ao conhecimento. Tal posicionamento implica considerar que o saber está no texto, e a ignorância, de nosso lado. (...) Propomos, então, o abandono à leitura – a partir de uma teoria em falta – que oriente a espera do surgimento daquilo que nos faça reconhecer, no texto, aquilo que nos convoque à *escritura*; delineando o que nos parece constituir a atitude propriamente freudiana de investigação: **encontrar nos grandes escritores da Literatura o campo de onde resgatar algo do conhecimento da alma humana.**⁷⁹ (grifo nosso)

Efetivamente, são várias as obras literárias que foram inspiradoras para a Psicanálise. Basta pensar, como exemplo, na importância de *Édipo rei*, de Sófocles, na elaboração do extensivamente explorado conceito freudiano do complexo de Édipo. Desse modo, a Literatura surge como paradigma para o desenvolvimento da teoria psicanalítica. Ao estabelecer os elementos capitais de sua teoria, a Psicanálise voltou-se para as obras literárias. Freud não é exceção, pois lendo textos da mitologia grega, os clássicos helênicos, Shakespeare, Goethe, Dostoiévski, Ibsen, e outros extraiu vários elementos para desenvolver a sua teoria revolucionária.

Finalmente, tentemos desenvolver uma possibilidade sincrética que nos permita explorar as potencialidades da Psicanálise enquanto base para a análise literária. Sabemos que, no início do século passado, havia uma recusa da influência de qualquer perspectiva extra-artística para a análise da arte. No caso da Literatura, essa reação foi muito bem delineada pelos que defendiam o estudo literário como a única forma de compreender a mesma. Basta, para a confirmação do dito, lembrar a atitude dos Formalistas russos e sua opção pela análise exclusivamente imanente do texto. Tanto a análise estritamente psicanalítica quanto uma atitude unicamente formalista frente ao texto são igualmente redutoras. Sendo uma obra, em parte, uma consequência de uma visão de mundo (que faz parte do seu sentido), não podemos isolá-la do meio e do momento em que ela foi produzida.

⁷⁹ VILLARI, R.A. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábató e a melancolia*. Florianópolis: UFSC, 2002. p. 28-29.

Além disso, já é um fato o uso que a crítica literária faz de outras ciências e de outras perspectivas nas suas interpretações. E, é oportuno citar, tal uso não é exclusividade da crítica contemporânea. Moreira Leite nos auxilia nessa nossa intenção sincrética:

(...) toda literatura considerada universal é, fundamentalmente, uma literatura histórica e socialmente datada. (...) , se a nossa literatura tem sido vista, principalmente, sob seu aspecto ‘social’, isso se deve ao fato de apresentar quase exclusivamente o aspecto mais superficial ou aparente de nossa vida coletiva. Sempre que o escritor ultrapassa essa camada de aparências, vê-se a necessidade, não apenas de uma análise histórica ou sociológica, mas também da perspectiva psicológica.⁸⁰

O mesmo autor contrapõe as duas linhas de análise em discussão e sugere de que maneira outras linhas de pensamento extra-literárias colaboram para a compreensão do texto:

Do ponto de vista estritamente literário, interessa apenas o texto final, como um objeto independente, tanto de seu criador quanto das condições em que nasceu. Apesar disso, a psicologia e a sociologia não lidam apenas com a fase de elaboração da obra literária diante do texto, tanto uma quanto outra podem auxiliar a nossa compreensão. Aqui, o sociólogo e o psicólogo deixam de fazer referência a condições externas, e explicam ou analisam a obra literária em razão de aspectos que passaram a constituir parte integrante da obra. A rigor, apenas nesse caso podemos dizer que a análise psicológica ou sociológica tem função literária.⁸¹

Entremos agora no terreno da melancolia. Não nos esqueçamos que entendemos ser esta a base temática de *Dias perdidos*. Esse estado psíquico seria, como já afirmado aqui, um dos motivos de um tema maior, que optamos por denominar de “arquitema”. De difícil explicação homogênea e unívoca, o conceito de melancolia recebeu, ao longo dos tempos, as mais variadas interpretações. É importante, para o nosso objetivo, traçar uma história sucinta da representação da idéia da melancolia.

Na Antigüidade, durante dois mil anos, imperou o conceito de humoralismo para explicar as atitudes humanas. De acordo com a predominância de tal ou tal humor, o caráter de um indivíduo poderia ser descrito. A combinação dos humores é que determinava o limiar entre saúde e doença. Ao longo desse extenso período são estabelecidas, gradativamente, as relações dos humores com as partes do corpo humano, com as entidades cósmicas, com as estações do ano e suas características climáticas, e com as quatro idades do homem. As duas últimas relações, associações entre a filosofia da natureza e a teorização médica,

⁸⁰ LEITE, D.M. **Psicologia e Literatura**. 5. ed. São Paulo: UNESP, 2002. p. 31-32.

⁸¹ Idem. p. 170.

permaneceram dogmáticas até o Renascimento. Ainda no período em questão, Aristóteles já aventava a possibilidade da ligação entre a melancolia, por mais que a considerasse mórbida, e o fenômeno do “gênio”. É a associação do caráter melancólico à excepcionalidade.

Essa idéia aristotélica é retomada na Idade Média graças às influências do pensamento estóico. Porém, o estoicismo, insistindo no aspecto mórbido da melancolia, fez a idéia de melancolia voltar a um estágio pré-aristotélico, negando o conceito de genialidade aos melancólicos. Assim, a idéia do melancólico altamente dotado permanece esquecida por mais de dez séculos. Com o advento da correlação entre o temperamento humano e a astrologia, a melancolia passou a ser relacionada ao planeta Saturno, responsável pelo caráter e destino do melancólico. Saturno e melancolia guardariam as mesmas características: frio e seco. Essa relação parece ter sido inaugurada pelos escritores árabes do século IX.

No *Quattrocento* renascentista, há uma reabilitação escolástica de Aristóteles. Desse modo, há uma revisão da idéia de melancolia associada ao aparecimento da figura do gênio. Tal revisão só foi possível pela liberação, que o Renascimento proporcionou, do peso que a religião exercia sobre o pensamento filosófico. Graças ao neoplatonismo florentino, a melancolia passa a ser vista como uma força intelectual positiva e é exaltada como a característica maior e primeira da genialidade criadora.

Na Idade Moderna, em torno do século XVI, surge a melancolia poética. Inicia-se, também, a discussão se a melancolia seria uma característica constitutiva ou transitória do homem. Agora, se poderia **ser** ou **estar** melancólico. Nasce um novo aspecto do significante “melancolia”, como nos mostra Villari:

A transformação do significado da melancolia não ocorre, então, dentro do discurso científico, o que denota a perda do que podemos chamar monopólio semântico da ciência através de um ‘tipo de literatura que tendia essencialmente a observar e representar a sensibilidade do homem como coisa dotada de valor em si: quer dizer, na poesia lírica e narrativa, assim como também nos romances em prosa.’ (...) Com o tempo, foi-se ‘transferindo pouco a pouco o significado original da idéia, de tal forma que veio a ser descritiva de um estado de *ânimo* mais ou menos temporal. Paralelamente, pois, à sua estrita acepção científica e médica, a palavra adquiriu outro sentido que poderíamos qualificar de especialmente ‘poético’.⁸²

⁸² VILLARI, R.A. *Op. cit.* p. 63-64.

Porém, certa ambigüidade insistia em permanecer. De um lado, a associação do caráter melancólico à particularidade do gênio, e, de outro, a idéia depreciativa sobre a melancolia. Essa última estava intimamente ligada ao conceito da loucura, no momento em que essa surgiu como objeto cultural e do saber.

No início do século XVII, surge uma obra magistral que, graças em boa parte à recepção excepcional pelo público e pela intelectualidade da época, iria abalar de forma definitiva alguns dogmas sobre a melancolia. Trata-se de *A anatomia da melancolia* de Robert Burton, cuja primeira edição é de 1621⁸³. Nesta obra, o autor faz uso da extensa tradição greco-latina sobre o assunto e compõe um texto que é uma compilação do saber sobre tal estado mental, desde a Antigüidade até a sua época. A estratégia epistemológica de Burton é o ceticismo programático. Bibliófilo e autodidata, ele nos apresenta uma obra que poderíamos classificar de enciclopédica, pois foi por meio da leitura extensiva dos textos da tradição citada que seu texto foi elaborado. O autor não realizou análises diretas de seres acometidos pela moléstia em estudo, mas, sim, criou sua obra a partir do que leu, acrescentando suas impressões pessoais quando achava pertinente. Percebemos que ainda há, no texto em questão, resquícios do pensamento medieval (tais como mitos e superstições), principalmente quando o autor trata das causas que levariam ao estado melancólico. Porém, ao mesmo tempo, Burton foi um verdadeiro pioneiro ao apontar situações que nunca tinham, até então, sido consideradas como substratos para desencadear tal estado. O resultado é uma mescla de ciência e de senso comum, de fatos e de teologia. Esta obra é uma ponte entre os pensamentos medieval e moderno. O autor recusa a tradição escolástica e antecipa o método de dedução por meio de fatos observados. Daí a influência da sua obra nos filósofos e literatos posteriores ao seu tempo.

Robert Burton inicia a sua discussão sobre a melancolia ao dividir tal estado em duas categorias: a melancolia propriamente dita e a predisposição melancólica. Ele considera a primeira como uma “doença” que acomete o homem, independentemente das circunstâncias. Já a segunda depende de uma situação que aja sobre um indivíduo predisposto e que cause a sensação melancólica. A primeira é perene e de difícil solução, enquanto que a segunda é passageira e corresponde muito mais a um estado de espírito do que a uma doença. É difícil, em termos práticos, separarmos as duas categorias propostas por Burton e tal divisão nos

⁸³ Burton ainda veria, em vida, quatro reedições da sua obra, sendo a última publicada em 1638. Nas reedições, o autor fez modificações e acréscimos ao texto.

parece estéril. O que nos interessa é se os personagens são ou não melancólicos. De fato, em termos contemporâneos, a discussão principal reside na melancolia como estado psíquico instalado e as conseqüências que ela acarreta. Contudo, a relevância de Burton se encontra na precisão da criação de um rol de causas desencadeantes da melancolia, fato inovador para a sua época.

A apresentação desta obra torna-se imperativa, sendo a mesma um clássico no estudo da melancolia. Contudo, pelo fato de Burton ter dado um valor excessivo às questões anatômicas e, também, por ter apresentado opções de cura completamente ultrapassadas e até ingênuas, para o nosso tempo, *A anatomia da melancolia* tem, para este trabalho, um valor mais histórico do que epistemológico. Robert Burton, este homem monástico e pessimista, também era um melancólico. Sua obra foi sua “cura”.

Na Modernidade, há um afastamento do conceito hipocrático e a melancolia perde seu caráter “endógeno”. O Romantismo é responsável por transformar a idéia de melancolia de um estado mórbido para uma opção de ser no mundo, de conceber a existência. A tristeza, agora, se transforma em nostalgia de um tempo e espaço perdidos. O romântico persegue uma infância imaginária e ideal. É com Freud que o conceito em questão vai receber sua melhor, até o momento histórico em que estamos, sistematização e exegese.

*Luto e melancolia*⁸⁴, escrito em 1915 e publicado em 1917, é o texto freudiano que inaugura a discussão contemporânea sobre o tema. Conseqüentemente, é a obra de base para este trabalho. Freud compara a melancolia com a dor natural que segue o luto. De modo geral, ambos são reações à perda de algo ou alguém. Os traços fundamentais da melancolia são: desânimo profundo, falta de interesse pelo mundo externo, incapacidade de amar, inibição de toda atividade, e baixa de auto-estima. Esse último habitualmente é exteriorizado pela forma de auto-recriminação, auto-envilecimento, e punição. Curiosamente, o melancólico não é capaz de substituir a perda por um novo objeto de amor, permanecendo num estado de masoquismo contínuo. Há uma distinção entre o luto e a melancolia de especial interesse: no primeiro, a perda é completamente consciente, enquanto que na melancolia o que ocorre é uma perda objetual retirada (fora) da consciência; assim, no luto é o mundo que se torna vazio, e na melancolia, o próprio ego (ser consciente).

⁸⁴ FREUD, S. Luto e Melancolia. In: Jayme Salomão (Dir.). **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 4, p. 243-263.

Há, no melancólico, uma evolução do seu estado psíquico. Inicialmente, uma degradação perante as pessoas acompanhada por um sentimento de extremo desprezo por si, caracterizando uma situação de delírio de inferioridade. Seguem as auto-acusações e uma exagerada autocrítica. O que há, em última análise, com o melancólico é uma insatisfação com o próprio ego. O melancólico se sente culpado pela perda que sofreu. As auto-recriminações podem se transformar em recriminações ao objeto amado e perdido, pois elas derivam precisamente do conflito que levou à perda do amor. É uma relação de amor e ódio, pois o melancólico, nesse estágio, mostra desconsideração, desprezo ou desapontamento com relação ao objeto anteriormente amado.

Apesar de se sentir desprezível, o melancólico é incapaz de mostrar a sua verdadeira face aos outros. Não demonstra humildade ou submissão. Ao contrário, torna-se entediante e mostra-se como vítima do próprio meio. É a revolta que evolui para a melancolia subsequente, graças ao destroçamento da relação objetal com a pessoa amada. O ser só chega a tal estado se tiver existido uma fixação no objeto amado, e, paradoxalmente, há um conflito interior muito forte que o melancólico reluta em abandonar, por mais que esteja sofrendo. A fixação prévia é substituída, assim, por uma atitude narcisística, no sentido de sentir prazer na dor que sente. Vejamos como Freud explica esse paradoxo:

Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento. A autotortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa (...) uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionados a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo (...)⁸⁵

A melancolia se transforma em uma espécie de ímã que atrai para si tudo que há de ruim, causando um esvaziamento do ego, até o empobrecimento total desse. O processo melancólico é prolongado e gradual, como já sugerimos acima de maneira bastante esquemática e que não corresponde exatamente ao que ocorre com os seres, já que cada um pode sofrer um processo específico e distinto dos outros.

A relação do melancólico com o objeto amado é complicada. Deixemos que Freud nos esclareça o processo:

Na melancolia, a relação com o objeto não é simples; ela é complicada pelo conflito devido a uma ambivalência. Esta ou é constitucional, isto é, um elemento de toda relação amorosa formada por esse ego particular, ou provém precisamente daquelas experiências que envolveram a ameaça da perda do

⁸⁵ FREUD, S. *Op. cit.* p. 256-257.

objeto. (...) Na melancolia travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro, defender essa posição da libido contra o assédio.⁸⁶

Completamos essa exposição sobre a melancolia freudiana com a conclusão que o próprio autor deu às suas considerações a propósito desse estado psíquico:

Das três precondições da melancolia – perda do objeto, ambivalência e regressão da libido ao ego -, as duas primeiras também se encontram nas auto-recriminações obsessivas que surgem depois da ocorrência de uma morte. Indubitavelmente, nesses casos é a ambivalência que constitui a força motora do conflito, nada mais resta que se assemelhe ao triunfo de um estado de mente maniaco. Somos levados assim a considerar o terceiro fator como o único responsável pelo resultado. (...) O conflito dentro do ego, que a melancolia substitui pela luta pelo objeto, deve atuar como uma ferida dolorosa (...)⁸⁷

Walter Benjamin, pensador da cultura ligado ao grupo de filósofos da “Escola de Frankfurt”, elabora seu próprio conceito de melancolia analisando seu tempo por meio de um viés mais amplo do que aquele escolhido por Freud. A obra de Benjamin está indissociavelmente ligada à idéia da melancolia e suas duas faces – uma produtiva, associada à idéia de gênio, e outra negativa, que evoca o suicídio – que está presente tanto na primeira fase do escritor, de cunho místico-religioso, quanto na segunda, de teor político. Tal presença pode ser reconhecida pela recorrência do paradoxo e de figuras de oposição ou contradição nos seus textos. O filósofo, por sua vez um melancólico (fato biográfico de extrema importância na sua produção intelectual) que chegou até o extremo desta morbidade⁸⁸, e sua obra só podem ser apreendidos se levarmos em consideração duas influências fundamentais: a da tradição judaico-talmúdica e a existência diante da subjetividade da modernidade.

A primeira é devida ao valor que a cultura hebraica dá à transmissão do conhecimento por meio das histórias do passado e aos símbolos presentes nesta tradição, o que corresponde à importância primordial do tempo vivido – relatado pelo narrador à moda antiga, cujo desaparecimento é lamentado pelo filósofo – na criação do conceito de melancolia de Benjamin.

Já a modernidade influencia o pensamento benjaminiano no sentido de o próprio autor se sentir um exilado no seu tempo e lugar⁸⁹, sentimento que ele desloca para os seus

⁸⁶ FREUD, S. *Op. cit.* p. 261.

⁸⁷ Idem. p. 263.

⁸⁸ Diante da ascensão do nazi-fascismo, na Alemanha, Benjamin opta pelo exílio e acaba se suicidando na fronteira entre a França e a Espanha, em 27 de setembro de 1940.

⁸⁹ Um intelectual judeu vivendo na República de Weimar, no período histórico do entreguerras caracterizado por intensa atividade política e artística.

diálogos e críticas, sobretudo naqueles textos nos quais ele discute a posição do intelectual e do artista diante da realidade sócio-política da sua época. Para Benjamin, a História deve ser recuperada com o intuito de dar voz aos vencidos. Somente assim, teríamos uma visão adequada da evolução social cujo processo desembocou na modernidade. A diluição do ser em um novo mundo, hostil e confuso, o transforma em algo anônimo e multifacetado. Esta dispersão também se faz presente no ostracismo ao qual os intelectuais céticos de então relegavam a tradição cultural ocidental. Vejamos a interpretação deste estado das coisas, mais especificamente o destino dado à História, realizada por Benjamin na nona tese integrante do seu texto “Sobre o conceito da História”:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. **O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado.** Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso⁹⁰. (grifo nosso)

Na base do conceito de melancolia benjaminiano está a nostalgia. Tal sentimento equivale à existência vivida e perdida. Não é gratuito o fato de Benjamin ter se interessado e traduzido parte da obra monumental de Proust, cujo título é significativo: *Em busca do tempo perdido*. Este estado melancólico do qual tratamos é resultado de um tipo de confronto entre o passado e o futuro. O passado pelo sentimento nostálgico diante da impossibilidade de se vivenciar o já vivido; e o futuro pela expectativa do que poderá acontecer, pois ao passarmos pelo momento acontecido, somos imediatamente acometidos pela nostalgia causada pela “perda” deste. Deste modo, a melancolia de Benjamin é uma via dupla. Sentimos falta do vivido, o que nos angustia, e ansiamos pelo futuro, que nos reserva situações igualmente causadoras de nostalgia. Esta é uma melancolia da perda (tal como vimos no conceito elaborado por Freud) e do ganho; do vivido e obtido, que não nos são mais devolvidos, e das expectativas do futuro. É uma melancolia da experiência existencial.

⁹⁰ BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 226.

O pensamento benjaminiano influenciou uma obra contemporânea, publicada em 1999, que trata o tema de maneira bastante peculiar. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*⁹¹, de Denilson Lopes, é composta por idéias e citações (que sugerem, pela forma e conteúdo, aforismos) e apresenta uma visão bastante ampla do conceito de melancolia. Denilson analisa três romances “de decadência”, incluída aí a *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso, para demonstrar tanto uma sensibilidade melancólica quanto a influência desta no imaginário neo-barroco, além de, assim agindo, contestar a perspectiva naturalista do Romance de 30. A sensibilidade melancólica estaria presente no cenário dos romances escolhidos, cujos enredos têm lugar em Minas Gerais (local barroco por excelência no nosso imaginário). Tal local é caracterizado como decadente, fato que acaba por causar uma nostalgia de uma época dourada e um sentimento melancólico. A derrocada do mundo patriarcal e a influência do catolicismo também são invocadas como fatores agravantes da já instalada melancolia.

Porém, a melancolia da qual Denilson trata não é aquela habitualmente aceita como tal. Estamos diante de uma visão que tem por objetivo contextualizar este estado psíquico no mundo atual. Não se trata mais de uma sensação exclusivamente conseqüente à perda, como vimos quando tratamos do processo melancólico idealizado por Freud. Vejamos, no excerto abaixo, como este raciocínio amplia o conceito de melancolia, agora pós-moderno:

A melancolia não é simplesmente uma vaga tristeza e prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um problema psicológico qualquer. Sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima. (...) Porque a melhor morte é a morte cotidiana, pouco a pouco, dia após dia. A pedagogia da morte resgata a consciência da mortalidade na subjetividade contemporânea.⁹²

Apesar de termos seguido a corrente freudiana para a análise de um romance por nós reconhecido como “melancólico”, não podemos deixar de reconhecer que o processo de Clara, por nós traçado, possui características que Denilson explicita acima.

Enxergamos, deste modo, um certo aspecto redutor no conceito freudiano de melancolia. Contudo, somente se nós o analisarmos sob uma ótica contemporânea. Comparando os conceitos de Freud e de Walter Benjamin, Denilson confirma nossa hipótese:

A visão benjaminiana da melancolia se distingue da freudiana, por esta considerar a melancolia uma forma patológica do luto em que o sujeito soluciona o conflito, não pelo desinvestimento gradual do

⁹¹ LOPES, D. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

⁹² Idem. p. 82.

objeto perdido, mas sua incorporação psíquica, numa regressão narcísica. (...) Ao contrário de Freud, para Benjamin a melancolia é um saber e uma sabedoria que vem do abismo, na imersão no mundo das coisas criadas, o que também a distingue de uma mera anomia, presente desde Robert Burton (...).⁹³

Contudo, a essência do pensamento freudiano permanece intocada. A condição melancólica **inerente** à existência humana confirma a sua universalidade e longevidade. Coube a Freud a tarefa de inaugurar uma tendência científica de análise da melancolia, assunto tratado por vários autores desde o início da nossa civilização. Fecha-se o círculo e voltamos a Robert Burton e à tradição greco-latina.

2.2 O NARRADOR E SEUS ARTIFÍCIOS

Todo discurso verbal é um ato lingüístico, constituído por um enunciado e uma enunciação. No discurso narrativo, o enunciado literário é da responsabilidade do narrador. É ele que nos apresenta a diegese⁹⁴, utilizando vários artifícios que veremos abaixo. No caso de *Dias perdidos*, o narrador é extra e heterodiegético⁹⁵, no que concerne a seu estatuto na narrativa, e onisciente seletivo múltiplo⁹⁶, de acordo com o seu ponto de vista em relação à narrativa e aos personagens.

Na década de 60 do século XX, um grupo de críticos literários, imersos no Estruturalismo, funda a revista *Communications* na qual passam a desenvolver as bases do que seria a narratologia. Novo método (termo tão querido pelos referidos intelectuais) de análise literária que consiste em fazer uma leitura microscópica do objeto literário, ou melhor, ficcional. Não há linguagem sem narrativa. E essa última possui suas próprias regras, que determinam sua estrutura. Desses comentários extraímos a relação básica entre a narratologia e a lingüística e, também, a necessidade de se criar uma teoria que permita a “visualização” da estrutura da narrativa. Ou seja, a narratologia.

O autor faz escolhas técnicas e utiliza, por meio do narrador, as ferramentas disponíveis da narrativa, para encenar a ficção. A narrativa pode ser vista como uma

⁹³ LOPES, D. *Op. cit.* p. 15-16.

⁹⁴ Lembremos da distinção entre mimese e diegese, discutida desde a Antigüidade nos textos de Aristóteles e de Platão. Do primeiro, destacamos as considerações sobre a mimese em sua *Poética*, e do segundo, as relativas à diegese, n’*A República* (no diálogo entre Sócrates e Adimanto, presente no Livro III da obra citada).

⁹⁵ GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d. p. 247.

⁹⁶ Conforme a classificação desenvolvida por Norman Friedman em **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico** (ver referências).

somatória de vários elementos que, trabalhados em conjunto, formam a estrutura do discurso ficcional. Dentre eles, devemos citar: a intriga, as ações, os personagens, o espaço e o tempo, os modos narrativos, e o narrador. A intriga é desenvolvida por meio de seqüências narrativas que, por sua vez, apresentam as ações. Uma seqüência narrativa é formada por núcleos e catálises, dispostos de forma alternada e proposital pelo narrador, com o objetivo de atingir uma coerência que garanta a verossimilhança do narrado. Também podemos caracterizar uma seqüência narrativa como uma alternância de cenas (habitualmente diálogos que apresentam os acontecimentos do enredo, sem a intervenção do narrador) e sumários (nos quais temos o relato do acontecido ao longo de um extenso trecho do enredo, graças ao narrador) que permite efeitos de duração, de ritmo, e de dramatização em um romance.

Como, no nosso objeto de análise, há uma predileção do narrador pelo desenvolvimento dos personagens ao longo da diegese e pela configuração do espaço, com o auxílio das possibilidades temporais de uma narração, daremos ênfase a esses elementos constituintes da narrativa no presente trabalho.

O personagem ficcional tem, desde muito, sido analisado e as tentativas para sua classificação e normatização são várias. Podemos citar a classificação de V. Propp de acordo com a função do personagem na narrativa, o esquema actancial de Greimas, a distinção e hierarquização de P. Hamon, e a distinção entre personagens planas e redondas de Forster. A nosso ver, todas as tentativas acima são decorrentes da necessidade que teóricos têm em normatizar elementos de um todo. Afinal, podemos fazer uma análise do papel dos personagens de um texto ficcional sem necessariamente classificá-los de maneira categórica e definitiva. Apesar de parecer óbvio, um cuidado devemos tomar em relação aos personagens. Vários são os teóricos que nos advertem com relação ao perigo de confundir personagens com pessoas reais. Principalmente no nosso caso, por termos optado por um viés psicanalítico de análise. Tal perigo reside no equívoco de psicanalisar os personagens, tentando extrair deles subsídios para confirmar diagnósticos ou sintomas. Como já vimos, a nossa postura é de teor extrativo, ou seja, do texto literário é que obtemos a caracterização dos personagens, tenha essa uma importância psicológica ou não.

Já o tempo narrativo é de extrema importância para o narrador. Este utiliza, de acordo com a sua necessidade, o momento, a velocidade, a frequência, e a ordem da narração. Quanto ao momento, podemos ter uma narração: ulterior, anterior, simultânea, ou intercalada. A velocidade da narração coloca em posição dicotômica a duração fictícia suposta dos acontecimentos narrados e a duração da própria narração. Temos acelerações (sendo a elipse o

grau máximo dessa categoria) e desacelerações, e as descrições e intervenções do narrador levam a uma extensão da narração. O sumário aproxima-se da elipse, enquanto a cena apresenta tempos de narrativa e de narração idênticos. O modo de frequência pode ser singulativo, repetitivo, ou iterativo, dependendo do número de reproduções dos acontecimentos na narração. E, finalmente, a ordem de narração diz respeito às anacronias narrativas. Essas são: *in media res*, prolepse ou catáfora (antecipação), e analepse ou anáfora (retrospecção).

A brevidade dessa exposição relativa ao narrador e à narrativa é proposital, pois uma de nossas intenções não é simplesmente aplicar uma teoria sobre o nosso objeto de análise, e, sim, perceber os limites de tal método. Sem, contudo, pendermos para uma interpretação impressionista.

3 A ANÁLISE

3.1 A MELANCOLIA NARRADA

3.1.1 Jaques: O nó da trama

O primeiro capítulo da primeira parte de *Dias perdidos* (romance dividido em três partes, cada uma contendo exatamente dezessete capítulos) tem uma característica peculiar. Ele nos prepara para a narrativa subsequente, apresentando um certo teor de introdução à diegese pelo fato de externar, o que poderia ser interpretado como uma atitude precoce do narrador, a temática que dará o tom ao resto da enunciação. Daí termos optado por chamá-lo "o nó da intriga". É a partir dessa situação que o narrador desenvolverá a caracterização dos personagens e a evolução espacial e temporal da trama. É certo que esse capítulo representa uma ínfima parte do romance. Porém, para que o narrador possa criar uma expectativa sobre o andamento futuro do seu enredo, parece-nos importante uma análise detalhada dessa primeira sequência narrativa.

O discurso narrativo inicia, *in media res*, com uma cena. Há um breve diálogo entre Clara e Jaques, já configurando uma certa tensão entre os dois, no qual ambos discutem a cor dos olhos do filho recém-nascido. Para a mãe, os olhos são azuis; para Jaques, cinzentos. O narrador, ao descrever as atitudes dos pais, nos prepara para as maneiras distintas como os dois personagens agem perante o filho e para os aspectos predominantes da personalidade de cada um deles, mais específica e detalhadamente a de Jaques.

Clara, com entusiasmo reforçado por um ponto de exclamação ao final da sua frase inicial, parece estar incitando Jaques a demonstrar um interesse semelhante ao seu pelo filho. Este, ao examinar os olhos do filho, "onde ainda pareciam descansar as derradeiras sombras de um mundo invisível"⁹⁷ – imagem empregada pelo narrador, de forma metafórica, para indicar a vida intra-uterina – declara que os olhos da criança são cinzentos. Não sem ser ríspido com a esposa, como indica a sua interpelação, ao final da frase: "você não está vendo?".

⁹⁷ Todas as citações, a partir deste ponto da análise, serão extraídas da seguinte edição: CARDOSO, L. **Dias perdidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 1980.

Com o deslocamento de Clara para o quarto ao lado, provavelmente indignada pela insistência e a rispidez do marido – como sugere a opção do narrador em empregar o vocábulo "refúgio" para tal atitude da protagonista – Jaques sente um alívio súbito, como se não tivesse ocorrido nenhum tipo de desentendimento com a esposa.

A onisciência do narrador está, agora, focada em Jaques. Após ter desempenhado seu papel matrimonial (fundamental no mundo patriarcal no qual esses personagens vivem) e diante da total absorção de Clara pela criança, Jaques sente que já pode partir. Ao ouvir o canto distante de Clara, que tenta fazer a criança dormir, vemos a possibilidade de uma comparação entre a distância do som e o fim do matrimônio. Aliás, para Jaques, o matrimônio tinha sido um “cativeiro”. O texto não deixa suspeitas quanto a esse sentimento: "Já não sentia nenhum temor daquela casa, pois compreendia que dentro em breve estaria livre das suas ameaçadoras paredes."

Em trecho narrado em sumário, revela-se a nostalgia presente no íntimo de Jaques e sua predileção por um tipo específico de espaço. Muito distinto da prisão na qual vivia, e onde se sentia oprimido. "Lá fora reencontraria a liberdade que tinha perdido há tanto tempo". Esse espaço é caracterizado pelas opções lexicais e pelo tempo verbal empregados pelo narrador na ambientação do mesmo: "sítios que amava", "estradas largas", "sertão", "vida agreste", "espaço aberto". O afastamento de Jaques nesse momento é tão intenso que "o canto da mulher ia desaparecendo como um fio d'água que se perde na obscuridade.". O personagem parece se distanciar, como em um devaneio, daquele meio tão hostil às suas aspirações.

O narrador inicia a caracterização do personagem Jaques, desvelando a sua personalidade. Tal descrição do passado confirma e dá consistência ao que vimos com relação às atitudes de Jaques perante Clara, o filho, e o próprio casamento. Vejamos os aspectos destacados pelo narrador: “homem de sentimentos fortes” e “rápidos”; “o que tocava era profundamente – mas sem durar muito tempo.”; “geralmente julgava duradouras sensações e atitudes passageiras.”; “não amava senão o que era exatamente efêmero”; “emoção rápida”; “encanto furtivo e a euforia da vida.”. Fica claro tratar-se de um tipo de personalidade instável e individualista. Tal personalidade é reforçada pelas reminiscências da infância do personagem que o narrador inclui nesse longo parágrafo de caráter memorialístico.

Contudo, paradoxalmente, levando-se em consideração a sua tendência a aventuras e a sua preferência por lugares ermos e amplos, o narrador revela um outro lado dessa personalidade:

Por isto é que se enganara tantas vezes, comprometendo-se em aventuras para as quais não podia garantir a felicidade do seu coração. Por isto é que cometera tantos erros, sem jamais conseguir se convencer de que tinha nascido para as grandes aventuras, para os empreendimentos que exigem força e audácia – e não para o calmo usufruto de sentimentos a que não podia emprestar uma duradoura fidelidade. (DP, p. 10).

Reforçando tal ampla gama de sentimentos díspares, outra faceta de Jaques é revelada pela narração:

Mas apesar de tudo era sentimental e, bastante susceptível ao encanto das mulheres, não desprezava a sua fama de rapaz mais bonito do lugarejo. As suas aventuras eram numerosas, fizera a infelicidade de várias raparigas que por ele se tinham apaixonado. De todas levava alguma coisa – um beijo, um carinho, um retrato que nunca mais olhara, frágeis testemunhos de figuras que tinham aparecido na sua estrada, brilhado um rápido minuto à sua passagem, retornando depois à escuridão, como se dele tivesse vindo a vida que as alimentara um segundo. (DP, p. 10-11).

A ambigüidade na construção do personagem Jaques é coerente com a sua decisão de partir. Esse é um ser centrado em si mesmo e cujo narcisismo é exacerbado. Não há a mínima preocupação dele com o mal que pode causar pelas suas ações. Suas atitudes são egoístas e visam somente os seus desejos e sentimentos. Mas, não nos esqueçamos do que acabamos de saber, pelo narrador, a propósito de Jaques. Sua força é só aparente. Na realidade, trata-se de alguém fraco, confuso, incapaz de tomar decisões que preencham seus ideais. Sua partida parece mais uma fuga do que uma libertação de um meio que odeia. Na sua determinação, não há nada de convincente. Seu casamento, seu filho, sua condição mesmo, tudo lhe causa medo. Pois, ele é incapaz de corresponder a qualquer afeição que lhe é dirigida. Sua frieza esconde sua impotência de assumir qualquer responsabilidade. Seu tormento, diante da realidade, mais parece uma máscara por trás da qual ele esconde sua absoluta incompreensão de si próprio, além dos seus tormentos interiores. Nem mesmo seu sentimentalismo é capaz de ocultar seu desprezo e desconsideração pelo outro. Seus devaneios são meios espúrios pelos quais ele tenta, e efetivamente consegue (graças à partida), escapar de um mundo no qual se deixou envolver, mas que foi incapaz de enfrentar. O nó é representado pela inépcia de Jaques em aceitar o seu destino, tentando se afastar desse, por mais ilusória que tal atitude possa parecer. A partida do personagem constitui o desencadeamento da intriga!

Como pôde Clara ter se envolvido com tal ser? Para obtermos uma resposta, o foco deve ser transferido para a protagonista feminina. E, é precisamente o que faz o narrador. Agora, ele nos oferece a visão de Clara do que se passou. Porém, cumpre notar que o motivo continua a ser Jaques e sua personalidade.

Apesar de uma resistência inicial, baseada em uma “poderosa intuição feminina”, Clara acaba por ceder aos encantos de Jaques: “seus cabelos negros” e “os seus olhos brilhantes” que “não lhe saíam da memória”. Além disso, o espaço por onde circulavam os personagens propiciava os encontros em festas e em situações prosaicas, sendo Vila Velha uma cidade interiorana e de costumes provincianos, na qual o destino de moças como Clara era invariavelmente um “bom” casamento. Nossa protagonista também se destacava das outras moças casadouras do local, pela sua inteligência e sensibilidade. A atração parece ter sido mútua.

Antes do casamento, Clara já percebia que Jaques era mais forte que ela, configurando “um combate desigual”. E, apesar deste reconhecimento, acaba resignando-se. Clara, cujas impressões sobre Jaques chegam a ser grandiloqüentes, graças à fascinação que este exerce sobre ela, sentia que:

(...) se achava diante de um desses **raros seres** a quem a vida concede uma espécie de **título nobiliárquico**, criando em torno deles essa **aura de mistério e inquietação, de paixão e perfume** – seres que são como luzes repentinas que se acendem, iluminam, aquecem, e desaparecem depois, deixando após si **o silêncio e as trevas**. (DP, p. 11; grifo nosso).

Exageros à parte, esse enaltecimento sugere uma tentativa de Clara de se convencer de que estava tomando a decisão certa em aceitar Jaques como marido, apesar dos seus pressentimentos. Pois, tal como uma Cassandra extemporânea, Clara tinha uma certeza: “Cedera às suas palavras, que no momento pareciam sinceras. E eram – apenas não o seriam sempre. Tinham se casado.”

O narrador, ao delimitar o espaço para onde o casal se muda, sugere um idílio que acaba por ser efêmero, como podemos apreender desse excerto:

(...)casinha no fim da rua, com grades cheias de trepadeiras, janelas azuis e um quintal grande, onde as mangueiras deixavam uma sombra protetora. Não durou muito tempo aquela felicidade. Clara compreendeu logo que viria a época em que não mais poderia reter o marido. (DP, p. 11).

Afinal, Jaques já começara a suspirar pelos cantos da casa e a agir de maneira nostálgica, lembrando o seu passado e os locais onde tinha sido feliz. Uma discreta intrusão do narrador, distinta da sua onisciência neutra habitual, está presente no trecho que segue: “(...) era um lamento pela liberdade perdida, uma acusação encoberta e, **ai dela**, até mesmo uma vaga ameaça.” (grifo nosso). Apesar da certeza do destino que lhe caberia, Clara esboça

uma revolta, prometendo para si mesma que ele não faria com ela o que tinha feito com as outras. Já vimos que a força do protagonista masculino acabaria prevalecendo.

As artimanhas de Clara se multiplicam, atingindo o clímax quando decide usar o filho como argumento para convencer Jaques a ficar:

A idéia do filho fora a última que lhe ocorrera. No princípio tivera a impressão de que estava obtendo bons resultados. Jaques se interessava, (...) Clara observava tudo com secreta ansiedade, (...) : seria possível que ele se deixasse enganar por semelhante artifício? (DP, p. 12).

Clara apela também para o machismo preponderante em tal sociedade e afirma, aos ouvidos de Jaques: “Jaques, vai ser um homem, você verá que vai ser um homem!” Clara, diante da reação de Jaques, “se encolhia, remoendo a sua felicidade.”

O longo sumário subsequente, antes da cena final desse capítulo, é de particular importância para o que temos analisado até o momento. Dois são os motivos que preenchem a narrativa: a escolha do nome do filho (pois o narrador nos conta: “E fora um homem.”) e a crescente indiferença de Jaques a tudo, que prenuncia a sua atitude, a qual desencadeia as reações ulteriores dos personagens.

Ao pensarem sobre os variados nomes possíveis para a criança, Clara sugeria nomes grandiosos que remetiam a figuras históricas ou a personagens de romances que tinha lido. Mas é Jaques quem decide: “Há de ser Sílvio, como o avô.” Para Clara, desgostosa com a escolha, o nome não tem significado especial algum. Já Jaques, lembrando da sua relação difícil com o pai, via a imagem do mesmo no filho e a semelhança que enxergava lhe trazia, de forma brutal, as memórias de um passado não resolvido, pois: “Ah, como se lembrava, como se lembrava dele naquele momento, de que maneira lúcida e terrível! Tinham se separado inimigos e nunca mais se tinham visto.” Clara acaba cedendo, sem deixar de sentir um ciúme patético pelo passado do marido que ela desconhecia.

A indiferença de Jaques com relação ao filho e a sua persistente atenção ao estado físico de Clara faz com que ela tenha uma revelação. O filho só pertencia a ela e a sua existência não seria suficiente para evitar a separação iminente. Todo seu amor, como num ato de refúgio, se dirigiu à criança. O excerto seguinte é significativo: “Então, silenciosamente, ela sentiu o perigo mais próximo do que nunca. Ali estava, diante dela, pronto para devorá-la com tranqüila ferocidade.”. Diante da realidade cognoscível por Clara, há uma mudança na sua atitude. Vejamos a reviravolta como se dá: “No seu coração

principiara a nascer uma obscura repugnância por aquele filho que tanto desejara, como se fosse ele o culpado de todos os seus males.”. O processo de transferência, como um mecanismo de defesa do próprio ser, está explicitado nesse excerto. Começa o calvário de Clara, perdida no seu mundo idealizado e não concretizado.

Finalmente, o tão temido momento acontece. Na cena final do capítulo, o nó se estabelece. Jaques externa seus sentimentos e Clara não resiste, por mais que mais tarde se arrependa de não ter lutado contra a situação. É oportuno transcrever a cena:

- Clara, você não ficará zangada ...

A voz era a mesma que ela esperava. Admirou-se até de que as palavras fossem aquelas, tão banais se tinham tornado no seu pensamento, à força de repeti-las como as únicas possíveis.

- Não, meu bem, pode falar.

- Se eu partisse ... se eu fosse embora ... Espere, não vá se aborrecer, por enquanto ainda são planos!

Clara teve vergonha de amá-lo tanto. Murmurou baixinho, o rosto inclinado para que ele não visse a sua humilhação:

- Não, Jaques, não ficarei zangada. E, depois, tenho o meu filho. (DP, p. 14).

Está instituída a intriga. Clara, apesar das suas premonições (que, aliás, acabam se mostrando reais), acaba cedendo. Por quê? Por amor? Por obrigação social? Consequência de um destino inexorável? Pensamos que a estrutura desse capítulo, além de nos preparar para a narrativa que virá, tem uma organicidade perfeita. O narrador, alternando sua onisciência, vai, pouco a pouco, revelando as questões que correspondem ao nó. Isso é que faz com que o leitor se interesse pelo que vai acontecer no desenrolar da intriga. Indo além, a narração nos proporciona uma introdução às personalidades dos dois personagens principais, revelando suas características que serão de capital importância para o restante da diegese. A caracterização de Clara, como personagem, não é tão detalhada como a que o narrador nos proporciona com relação a Jaques. Pensamos que tal atitude do narrador seja proposital. Pois, a intriga é desencadeada por Jaques (com consequências para todos) e a personalidade de Clara será desenvolvida posteriormente. Jaques é o foco principal nessa introdução. Mas, não nos iludamos. Clara será o objeto principal de análise ao longo de um extenso trecho desta leitura, enfatizando sua trajetória melancólica. Pois, com a partida de Jaques, Clara permanece como o personagem principal e fundamental para o desenvolvimento da diegese.

É interessante observar que a predileção do narrador, por enquanto, é pelos sumários. Bem, pensamos que é natural que assim seja. Tais trechos permitem ao leitor uma apreensão adequada dos acontecimentos prévios às cenas. Esse é o artifício que o narrador utiliza para

preparar o leitor para o que virá. O passado deve ser revelado para que o futuro seja apreensível. Deixemos uma mais extensa caracterização de Clara para o que vem a seguir.

3.1.2 Clara: A trajetória melancólica

Mas tu, Tristeza, não estavas longe. Tu te sentaste à minha porta, numa postura de resignação e silêncio. E como esperaste! Um dia a alegria, de cansada, se extinguiu, e então soou para mim a hora da paz e da calma. Entraste. E como desde logo amei a nobreza do teu gesto! Oh! Melancolia! minha alma é a morada tranqüila onde reinas docemente.

Canaã, Graça Aranha.

O segundo capítulo dessa primeira parte do romance começa com uma frase que indica elipse: “E o tempo tinha corrido.”. Veremos que é a partir deste ponto que o inferno existencial de Clara começa, sendo a causa da sua melancolia irremediável.

Clara. Chega a ser cruel a opção por nomear assim tal personagem. Pois, se criarmos um eixo paradigmático a partir do nome em questão, teremos vocábulos tais como: clareza, claridade, transparência, luz, consciência, etc. Como veremos, nada disto corresponde à evolução de Clara, ao longo da narrativa. Porém, a escolha foi provavelmente proposital, criando um paralelo que não passa despercebido pelo leitor.

Logo após a partida de Jaques, tem início o caminho de Clara em direção ao seu inferno pessoal. Suas sensações e ações são paradoxais e desesperadas. O apego à realidade apresenta-se alternado com momentos de ilusões baseadas no passado do casal. Clara pensa que o já vivido entre eles seria suficiente para que Jaques repensasse sua atitude e voltasse ao lar. Porém, Clara tem plena consciência de que está criando em sua mente uma possibilidade remota. Seus pensamentos não levam a lugar nenhum. Sua confusão é total.

A primeira reação de Clara é a de **ódio** em relação ao marido. Ódio ainda incipiente e não completamente estruturado. Somente a evolução dos fatos da narrativa permitirá a concretização definitiva deste sentimento. Tudo acontece como se uma avalanche tivesse passado pela vida de Clara, sem que ela tivesse tido tempo de digerir as conseqüências de tal acontecimento. Apesar da obviedade desta comparação, emulamos o narrador, o qual as utiliza sem parcimônia.

Seguindo seu trajeto – vale dizer, nem sempre racional – Clara passa a sentir uma **solidão** angustiante. Aqui, o espaço da casa, em silêncio e abandono absolutos, começa a desempenhar um papel importante na ambientação criada pelo narrador. Da solidão à **revolta**, o passo é curto, pois Clara sente a secular inferioridade da mulher perante o homem, e não concorda com tal *status quo*. Não que tenhamos aqui uma feminista *avant la lettre*, mas, sim, a consciência da fragilidade imposta ao sexo feminino. Certa de que tal revolta é estéril e incapaz de fazer face à realidade, mudando-a, Clara passa à **apatia**. O desleixo com a sua aparência e com o ambiente testemunham o estado de espírito em que se encontra. Novamente, o espaço descrito é significativo: plantas esturricadas, móveis mofados e engordurados, janelas permanentemente fechadas. Sua apatia transforma-se em desprezo pelas coisas que considera fúteis. Afasta-se das companheiras do passado e considera de extrema banalidade o interesse destas em novidades que chegam dos grandes centros. Tecidos, cortinas, objetos decorativos. Nada tem importância para Clara, imersa em uma **autodepreciação** obstinada. Afinal, sua razão de existência (Jaques) estando ausente só faz aumentar sua apatia. Esta atitude também acaba refletindo no envolvimento de Clara com o filho, no qual ela enxerga a razão da sua miséria. Este processo de transferência, sendo inconsciente, é muito adequado e acertadamente empregado pelo autor. Sendo assim, seus cuidados com a criança são automáticos, sem qualquer tipo de carinho. Nada passa de obrigações de mãe e mulher. Não há amor nos afazeres domésticos de Clara.

Mulher e feminilidade. Ambas condições também acabam sendo afetadas. Afinal, a partida de qualquer marido cria uma insegurança na respectiva mulher e representa um ataque à sua vaidade. A sensação conseqüente é a da negação da possibilidade de amar e de ser amada. Clara não foge à regra e seu estado psíquico se agrava. Contudo, em momentos de clareza e de racionalidade, Clara procura as razões para o acontecido e o seu conhecimento sobre a personalidade do marido – também já por nós conhecida – parece ser suficiente como justificativa para a partida de Jaques. Este pensamento lhe traz um alívio provisório. Mas, como as sensações de Clara são desencontradas, ao mesmo tempo ela passa a suspeitar que Jaques tinha sido falso desde o princípio. As cenas, as palavras, os planos. Teria tudo sido nada mais que pura dissimulação? Seria Jaques capaz de tamanha crueldade?

Desta maneira, seu **tormento** recrudesce. Este sentimento é representado pelo narrador por meio do vazio do espaço, pelas recordações agora suspeitas, e pelo silêncio reinante, somente perturbado pelo barulho intermitente do relógio. Eis o tempo inexorável e indiferente aos sofrimentos do ser. Clara também é vítima desta ação irrefreável.

Ao lembrar os momentos felizes e fugazes do passado, Clara percebe que não tinha dado o valor merecido aos mesmos. Não há escapatória para uma nova sensação, a da **culpa**. Mas, como preservação da sua sanidade, a culpa é transferida a Jaques. Afinal, sua pretensa inocência e ausência de maldade pareciam a Clara, agora, de uma falsidade inescusável. O processo se repete, pois o filho já tinha sido vítima da mesma acusação. Aliás, uma idéia relacionada ao filho surge, na mente de Clara, como uma alternativa para a sua **vingança**. Sendo Sílvio um fragmento do pai e, em tão tenra idade, portador de um destino incerto, Clara imagina que se o filho seguisse os passos do pai, Sílvio inevitavelmente seria a causa da miséria de outras mulheres. Daí, a consumação da vingança desejada por Clara e, somente assim, ela seria capaz de amar o próprio filho. Delírios à parte, vemos o personagem tentando de várias maneiras manter sua existência suportável, diante de uma **melancolia** que surge com intensidade brutal, ao final deste processo caótico de pensamentos que ainda não levam a nenhum tipo de ação concreta.

Clara está ou é melancólica? Os acontecimentos que desencadearam o processo que temos acompanhado, caracterizado pelos sentimentos acima destacados, estão na origem da exteriorização de um estado psíquico até então latente, ou Clara acaba por tornar-se melancólica graças aos mesmos acontecimentos? Se levarmos em consideração o que já sabemos da personalidade de Clara, que, aliás, a diferenciava das outras moças de Vila Velha, tendemos por optar pela segunda alternativa. Porém, só podemos conjecturar. E, além disso, é inegável que, de uma maneira ou outra, o mal já estava instalado.

Ao resgatar tanto a consciência quanto um certo equilíbrio, há uma tentativa de quebra do processo melancólico quando Clara decide agir e lutar contra as adversidades há pouco sofridas, apesar de uma certa percepção do destino já traçado e inalterável.

Sua decisão consiste em encontrar o marido, pois a ausência deste representa o final da sua existência. Curiosa e paradoxalmente, o amadurecimento causado pelo sofrimento da perda leva Clara a um envelhecimento precoce e a um enfraquecimento da sua energia restante, e não a uma força que poderia, eventualmente, ser um estímulo para não desistir do que ela mais almejava: a paz ao lado do homem da sua vida. Afinal, sua paixão é uma chaga aberta e sangrante pela qual ela sentia que valia a pena lutar. Contudo, a protagonista feminina ainda encontra uma réstia de estímulo para seguir o que lhe parece sua obrigação. Como Clara ainda apresentasse sinais da sua vitalidade prévia – que, para ela, não devia ser desperdiçada – e decidida a enfrentar o destino traçado, ela resolve partir, deixando Sílvio com Áurea, uma

sua meia irmã. Sua ação nos obriga a fazer uma comparação entre a Clara irremediavelmente melancólica e esta “outra” Clara, disposta a reverter seu destino.

A caminho do encontro com Jaques, de trem, há um contraponto que sugere disparidades entre Clara e Jaques. Da mesma maneira que sua casa sempre representou seu refúgio, o trem, nesta passagem, faz o papel de um ambiente seguro, fechado. Aliás, para Clara, sua casa é o seu *huis clos* (que faz um paralelo preciso com seu o processo interno), espaço entre quatro paredes no qual nada podia atingi-la e onde era senhora absoluta. Em contrapartida, o vasto espaço externo que Clara vislumbra do trem é plenamente compatível com a personalidade de Jaques. Como um devaneio que alivia seu sofrimento, o som de um realejo lhe traz lembranças da sua infância. Não deixa de ser um certo tipo de fuga, um lenitivo para a sua chaga. Mas, mesmo as lembranças e os lampejos de consciência não são suficientes para amortecer sua crescente melancolia. Afinal, sua única impressão realmente lúcida é com relação ao tempo estipulado pelo destino, sem, no entanto, ter conhecimento do que este mesmo destino lhe tinha reservado. O plano de Clara é de uma ingenuidade piedosa. Ela decide apelar para a existência do filho para que Jaques volte.

O encontro com Jaques, em uma fazenda da qual os proprietários estão ausentes, é um momento de aparente sinceridade e de efêmera felicidade. Clara persiste na sua ilusão de que vencerá. Durante a noite, o casal se entrega ao prazer. Assim imaginamos, pois o narrador deixa, aqui, uma lacuna que devemos preencher. Novo paralelo se impõe. Noite e dia; escuridão e claridade. A noite é um convite à entrega carnal, a um embotamento da consciência que permite tal atitude de submissão. Já a claridade da manhã desfaz as ilusões, os sonhos, e traz consigo a consciência da realidade e a certeza da perda do obtido nas trevas. À medida que a luminosidade progride, a realidade se fortalece, agravando a impotência diante do destino. Clara ainda tenta, cerrando o quanto consegue as cortinas, perpetuar o momento vivido, na expectativa de criar no casal uma indiferença ao mundo externo. Suas tentativas são infrutíferas e Jaques parte, não sem antes apresentar-se imune à sedução de Clara, deixando um bilhete lacônico. Clara sente a derrota e Jaques confirma o que já sabemos. Saciado, não exterioriza o mínimo remorso pela sua atitude. Sua mulher não passa de um objeto que, após desfrutado, pode ser abandonado sem maiores explicações. Clara volta à estação de trem e, apesar da dúvida, uma força superior faz com que decida continuar a sua busca.

Desta vez, Clara somente revê, à distância, o marido. Jaques está em seu ambiente favorito: espaço vasto, sugerindo uma liberdade total, e completamente alheio aos outros, confirmação do seu extremo individualismo. Estranhamente, Clara interpreta a situação a favor do marido. Afinal, este estava somente sendo sincero consigo mesmo. A visão de Jaques transforma-se, aos olhos de Clara, em uma adoração idílica, um certa divinização do mesmo ser que a fazia sofrer. Resignada, decide voltar à casa, sem deixar de sentir que o **abismo** que já pressentia acabara por se concretizar com toda a sua violência e impiedade. Durante a viagem de retorno, a configuração do espaço reforça a melancolia de Clara: “o grande silêncio da estrada vazia. Ao longe um regato brilhava.” O espaço silencioso e vazio é condizente com os sentimentos de Clara, naquele momento. Seria o regato iluminado uma sugestão da possibilidade de uma esperança no futuro?

Ao final desta seqüência narrativa, há uma intromissão do narrador, por meio de uma prolepse. Tais intromissões são amplamente utilizadas pelo narrador, principalmente com relação à trajetória de Sílvia, quando veremos o porquê de tal opção narrativa. A prolepse consiste no relato, que surge posteriormente, referente à volta de Jaques ao lar e às conseqüências que tal situação causará em Clara.

Chegando em casa, Clara descobre que Sílvia está doente. Sendo Clara de natureza excepcionalmente sensível, ela se culpa por ter abandonado o filho, considerando sua atitude uma imprudência e uma levandade. Apesar de que os acontecimentos não foram culpa de Clara, ela quer se sentir culpada, sensação compatível com o seu processo de vitimização. Da culpa surge o remorso, o qual desencadeia em Clara uma necessidade premente de encontrar Deus. Sua busca reside no castigo merecido pelo pecado cometido. Porém, sua penitência chega às raias do exagero, do grandiloquente, como se Clara estivesse querendo provar para si e para os outros que não há salvação para um pecador sem entrega total às obrigações religiosas. Há um apelo longínquo por orações infundáveis e Clara sente sobre si o peso da presença do Deus terrível e punitivo. Porém, esta sensação não lhe causa medo e sim resignação, pois ela tinha confiança nas atitudes secretas do ser supremo. Após a benção concedida pelo padre Abreu, novo processo tem início, o de martirização.

Clara parece estar de luto. Seu apego à religião é desmedido. Graças à sua opção, Clara apresenta uma transformação física e psíquica. Agora, apresenta-se circunspecta, envelhecida e embrutecida, desleixada, austera ao extremo, e distante do convívio social. Uma comparação com os santos martirizados da Cristandade é inevitável. Sua única preocupação é

o destino da sua alma, a obtenção da Graça. Padre Abreu é incapaz de proporcionar a paz que Clara almeja e sugere mais moderação e prudência. Eis um paradoxo. Diante de um ser tão devotado às coisas da religião, situação abençoada pela Igreja, um representante desta expõe sua inépcia e mesmo seu medo diante de tanta devoção. A crítica à citada instituição é explícita. Clara, por sua vez, afasta-se do padre e sua revolta a conduz a atitudes de santa. A hagiografia de Clara revela-se consumada no silêncio e na opção pela meditação, no sacrifício embutido em longos períodos de jejum, e na sua exaltação diante dos objetos cristãos. Como exemplo, o crucifixo causa uma sensação tão intensa no personagem que ela parece abandonar a sua existência física e terrena, para ingressar em um mundo onírico ao qual somente os crentes sinceros têm acesso.

Ao final do período acima descrito, Clara parece ter voltado à consciência e ao bom senso. Mostra-se cansada e percebe que suas atitudes prévias nada mais eram que uma tentativa de substituir a perda de Jaques. Esta conscientização causa uma calma e um equilíbrio que Clara pensava ter perdido. Afinal, que culpa seria a sua e que pecado horrível teria cometido? O narrador sugere ser este o início da sua resignação, da sua aceitação do destino traçado por forças superiores e jamais penetráveis.

Alternando delírios abstratos e momentos de consciência, Clara ainda sente a força do feminino em si, apesar da realidade adversa e da sua melancolia progressiva. Este sentimento melancólico está intimamente ligado a uma certa nostalgia do passado. Clara afasta-se da vida social – como já fizera, no auge do seu estado desesperado causado pela perda – e sente entranhada no seu ser a monotonia da vida. O narrador, valendo-se da ambientação do mundo de Clara, acrescenta à percepção do estado interior do personagem. A partida da locomotiva e sua fumaça negra, o crepúsculo e seus tons avermelhados (não nos esqueçamos da conexão entre a cor vermelha e o pecado), dias áridos e a percepção de vultos. Toda esta representação sinestésica colabora para a melhor caracterização do personagem.

Ocorre uma piora do quadro melancólico de Clara. Sua tristeza é opressiva e progressiva, agravada por uma amargura intensa. O narrador faz uso de uma metáfora que ilustra à perfeição a tristeza de Clara: “Como a onda paciente que acaba por lacerar profundamente a rocha dura, a tristeza daquelas horas tinha acabado por minar a paciência de Clara.”. Além disso, a descrição do espaço colabora para exacerbar a nossa percepção da solidão de Clara: o silêncio da casa, a passividade dos objetos, e o vazio que correspondia a uma existência plana. Como vimos, a paciência de Clara estava por um fio, e uma nova

obsessão – sendo todas as por nós acompanhadas até agora nada mais que fugas de uma realidade insuportável – toma conta de Clara. Esta parte para um período de trabalho febril. Só há um refúgio para Clara. Seu quarto banhado pela escuridão, onde ela pode desaguar seu choro convulsivo, ação esta que lhe traz um pouco de serenidade.

Um fato prosaico desencadeia na alma amortecida e indiferente de Clara um novo lampejo de luz. Estando Sílvio novamente doente (devido a sua saúde frágil), a mãe decide levá-lo ao farmacêutico. Este acaba se mostrando exageradamente solícito e insinuante. Apesar do asco que tal personagem lhe causa, Clara é tomada por sensações que estavam há muito tempo em silêncio. Ela percebe que ainda é mulher e que pode despertar interesse em outros homens que não Jaques. Porém, as características físicas do farmacêutico só fazem aumentar o ódio de Clara pelos homens, como se ele fosse a personificação arquetípica do macho. Mas, o assédio sofrido não deixa de criar novas sensações em Clara. Apesar da sua repulsa, da sua obsessão em manter sua dignidade, e pela sua natureza incompatível com aventuras, Clara parece renovada, por meio de uma vaidade feminina que insiste em existir. Contudo, diante dos atos do farmacêutico, o medo se faz presente. As questões que Clara fermenta em seu interior confirmam este medo: a origem e a razão do desejo; a crueldade deste mesmo desejo que leva os homens à perdição; e a certeza de que o destino do homem está indissolivelmente ligado ao fim definitivo, à morte por meio do pecado.

Clara considera a atração que exerce sobre o farmacêutico um mistério. Há, da sua parte, uma incompreensão das armas usadas pelas mulheres no ato de sedução e, talvez pela rejeição sofrida anteriormente, o conceito de amor lhe é estranho. Clara acaba considerando tudo isto uma loucura e interroga se tal sensação poderia ser a solução para a existência e um antídoto contra a letargia. A onisciência do narrador é responsável pela exteriorização dos pensamentos de Clara que descrevem, de maneira inconsciente, o amor arquetípico que é a miséria de todos. Reminiscências de Clara, lembranças de Jaques e do seu amor permanente por ele, e o peso da sua existência no momento, vazia e sem soluções à vista, levam a uma revelação. Diante de um destino inexorável e do seu amor eterno, o espectro de uma nova partida começa a rondar seu espírito. Clara sofre uma batalha interna que contrapõe uma impulsividade irracional e a certeza do seu egoísmo ao pensar em tal decisão. No final, ela decide pela nova partida. É curioso notar que o narrador não nos conta nada sobre o destino de Clara e os acontecimentos desta nova viagem. Esta é uma lacuna cujo preenchimento nos é

vetado, já que no restante da narrativa não há qualquer indício do que efetivamente aconteceu com Clara.

É chegado o momento da resignação. A passagem dos anos faz sua parte e a trajetória melancólica que descrevemos nada mais representa de perigo. Apesar da chaga permanente e da melancolia irremediável de Clara, há uma tranquilidade em seu espírito. Ao receber uma carta de Jaques, pedindo ajuda financeira, Clara fica surpresa. Onde está o Jaques do passado? Tão forte e independente, incapaz de solicitar o que quer que fosse a outros? Clara sente um júbilo, pois, apesar da persistência da sua sensação de inferioridade feminina, a humildade inesperada de Jaques representa uma vitória. Quem poderia imaginar que Clara viesse a ver Jaques vencido? Apesar da ótima sensação de vingança (não nos iludamos) os sentimentos antigos, imutáveis, voltam a atormentar Clara. Ela luta contra a sua indecisão – já que a carta tem o efeito de fazer ressurgir a vontade de partir – e contra o espaço opressor, causas da sua vida sem alma e da sua impotência. Mas, desta vez, apesar da atração inexplicável que sente com relação a abandonar tudo de novo, a imagem de Jaques surge transformada em algo grotesco, envolto em uma névoa que representa a sua inacessibilidade. Como resultado do processo penoso de longos anos à procura da paz, finalmente atingida, e da sua calma, Clara decide ficar, não sem sentir um triunfo repleto de alegria. Esta segurança de Clara seria impensável até há pouco. O tempo, agora benfazejo, tem seus mistérios e está conectado intimamente com o destino.

Todavia, não pensemos que Clara tenha se transformado em uma pessoa como aquela da juventude. Sua predileção pelo afastamento; sua aversão por ruídos e luzes fortes; seu prazer imenso pelo silêncio profundo; e sua opção pela escuridão da noite confirmam que Clara está em paz, mas tem plena consciência de que não voltará a ser como era. Ela não consegue compreender a alienação de quase todas as pessoas que conhece, entregues a momentos efêmeros de prazer. Para ela, isto é uma fuga e mostra o medo do ser em encarar a realidade. A essência do ser humano não pode ser encontrada em alegrias ilusórias e sim na admissão da culpa vital que o obriga ao afastamento.

Um devaneio de Clara nos mostra como a sua personalidade instável ainda persiste, talvez latente. Clara imagina que um minuto é a soma de todos os outros minutos já passados, da mesma maneira como ela é a somatória de todas as Claras que viveu. Esta certeza leva a um estranhamento de Clara com relação ao mundo. Percebemos que o personagem ainda oscila entre aspirações duvidosas e a realidade de serenidade e resignação, ambas discutíveis.

O mesmo estranho que trouxe a carta de Jaques reaparece e conversa com Clara. A verdade sobre o paradeiro de Jaques é desvelada. Não só está ele com outra mulher, como sofre por conta da crueldade desta. Clara, ferida e certa de que seus pressentimentos finalmente se confirmaram, entra em desespero pela forte emoção produzida pela descoberta. Porém, agora estamos diante de uma nova Clara. Ela compara a crueldade da “outra” com as suas atitudes (compreensão, resignação, e tentativas de reconciliação) e é incapaz de negar a confirmação da segunda “morte” de Jaques.

Sim. Estamos diante de uma Clara renovada. Mas, o conhecimento dos fatos relativos a Jaques causa um novo período de melancolia. Todas as sensações das quais Clara pensava já ter se livrado surgem com uma violência incontestável. Sua atitude é se voltar ao passado, considerando todas as oportunidades perdidas. Sua atenção, agora, se vira para paisagens e acontecimentos sociais que tenta romantizar, ficcionalizando o que poderia ter sido sua vida. Da mesma maneira, Clara é vítima de uma sensação intensificada pelo apego às possibilidades de sucesso de ambições, previamente consideradas banais, jamais concretizadas. Novamente, o espectro do destino do homem, segundo o narrador, volta a rondá-la. As trevas do espaço que habita, soluções dramáticas e atos desesperados levam Clara a pensar na violência como alternativa para amenizar a sua vida miserável. Mas, ela está certa da sua condenação e da impossibilidade de salvação. Tal certeza não é somente um resultado da nova consciência parcialmente estável, mas, também, uma conclusão baseada na “teologia” do narrador que se faz presente nas suas intromissões e que determinam, de certa forma, o andamento da narrativa.

No momento em que Clara tenta uma reaproximação com o filho, fazendo disto uma obsessão diante da certeza da existência de um segredo que o mesmo guarda para si e que o atormenta, um novo evento transforma e revolve os acontecimentos. Em uma cena entre Clara e Sílvio, este indaga Clara sobre um homem que vem rondando a casa à noite. Clara, dissimulada, não deixa de pressentir um alerta. Pensava ser o farmacêutico, na sua insistência doentia em se aproximar dela. Estava errada. Era Jaques o “fantasma”. Clara fica surpresa e é incapaz de reprimir um sentimento de piedade dirigido àquele homem de aparência doentia e em farrapos. Sua vingança já não lhe interessa e, apagando os acontecimentos do passado, Clara volta à sua posição de submissão, apesar da sua chaga interna velada. Agora, os papéis estão invertidos. Diante da altiva Clara, Jaques, derrotado, sofre a sua humilhação em

silêncio. Quando Jaques resolve contar a Clara suas aventuras, sua esposa aquiesce, apesar de seu crescente ceticismo. Sua atitude não esconde sua nova impressão de Jaques. As palavras do marido caem num vácuo. Seu silêncio e docilidade aparentes escondem frieza e crueldade. A inconsistência do narrado não lhe escapa. Sua crença no marido deixa de existir e sua presença só lhe causa uma indiferença inócua.

Uma cena entre Clara e Jaques é significativa quanto ao relacionamento de Jaques com o filho. O pai só sente que o filho o odeia. Clara tenta contemporizar, dizendo que Sílvio sempre foi um pouco dado a excentricidades. Silenciosamente, porém, Clara está de acordo com os sentimentos do filho. Para ela, também não há caridade ou amor por um homem que a deixou e humilhou. Ela ainda tenta aliviar seus pensamentos mórbidos com lembranças dos bons tempos, mas estas são espectros dissolvidos na poeira do tempo. Sua alma luta entre o martírio e a revolta, e ela acaba por optar pela frieza com relação a Jaques. A irritação que sente com a presença do marido é agravada pelas atitudes de Jaques. Seu modo de andar, sua voz que não esconde uma irritação contínua, sua solicitação diária por atenção, e sua paranóia com relação à morte. Não é gratuita a indagação de Clara: “ ‘Meu Deus’, pensava ela, ‘perdoai-me, é demais, como posso amar semelhante homem?’ ”.

Clara encontra-se diante de uma nova aporia. Como desprezar Jaques e não se sentir mesquinha? Esta situação é agravada também pelo fato de ela se sentir constantemente entre Jaques e o filho. Seu refúgio acaba sendo, como de hábito, a reclusão na noite. Nestes momentos consigo mesma, Clara encontra paz na quietude infinita e na sensação de eternidade que a noite lhe proporciona. Há uma ambientação recorrente na narrativa, que corresponde precisamente ao refúgio constante da protagonista. O crepúsculo e seus tons avermelhados, o silêncio noturno, as sombras e a diluição das formas no escuro. Tal espaço nos parece bastante adequado para estas almas frágeis, atormentadas, solitárias, à procura de um pouco de paz diante de uma existência tão miserável.

Os dias se arrastam cruelmente. Clara e Jaques, percebendo a decadência física que compartilham, simplesmente vagam pela casa, como à espera da morte. Este é o segredo que tanto os identifica como cria entre eles um furor não declarado. Ambos percebem que a incompreensão mútua é irremediável. Como agravante, ressurgem a figura do farmacêutico, solicitando o acerto de contas passadas. Diante da decadência material visível da casa e dos que nela habitam, Clara se irrita com a insistência do homem, que aborda tanto Jaques quanto

Sílvio. Aliás, em uma cena com Sílvio, o narrador deixa em suspenso o que Clara pensa em fazer para solucionar o problema da conta na farmácia. Estaria Clara pensando em se entregar aos desejos de uma criatura que ela tanto desprezava? Tal atitude poderia somar-se à vontade velada dela em contar a Jaques tudo o que se passou com o farmacêutico, com o objetivo expresso de humilhar o marido. Efetivamente, é o que acontece em outra cena na qual Clara, no seu limite e diante do interesse mórbido de Jaques, revela o ocorrido. Jaques externa seu desprezo e explode em acusações. Diante da reação do marido, Clara decide ir à farmácia e acaba por se entregar ao ser abjeto que odiava. Após sua decisão, ela sente um grande alívio misturado com uma sensação de vingança. Porém, mais uma vez, não consegue se livrar da sensação de mesquinhez. Após a tormenta, Clara se contenta em permanecer no seu *huis clos*. Não que ela não tenha vontade de fugir de um destino tão medíocre, mas, no seu refúgio contumaz, acaba por se entregar a uma paz melancólica. O narrador nos apresenta um contraponto que contribui para a nossa percepção dos sentimentos de Clara. Seu alívio corresponde ao verde exuberante da natureza, ao azul intenso do céu, ao ar puro, e à leveza que são narrados. Ao mesmo tempo: “No alto, urubus voavam placidamente no céu sem nuvens.” Sinal de mau agouro? De culpa ainda não consciente? Tendemos a comparar os urubus às Parcas, que revelam ao homem seu destino inescapável.

Destino este que é explicitado em uma nova intromissão do narrador e que corresponde à “teologia” do autor implícito. Torna-se imperativa a transcrição desta passagem:

Ao ver Jaques sozinho do lado de fora, naquela atitude que exprimia tão surdo terror, compreendeu que doloroso esforço exige essa luta pela vida – não a simples luta, mas esse desesperado combate para subsistir, essa ânsia para não se abater ante essa contínua e formidável correnteza que arrasta o homem para a morte. Pois tudo que existe está levantado contra ele e tenta subvertê-lo nessa marcha para a destruição, onde tantos se perdem e onde a maioria agoniza, semi-afogada, inconsciente desse destino que lhe arrebatava as mais lúcidas características de ser criado à semelhança de Deus. (DP, p. 207).

Eis o destino que habita e aterroriza as almas destes seres destinados ao sofrimento. Talvez possamos, agora, entender a passividade, a entrega ao tédio corrosivo e a melancolia irremediável aos quais se conformam estes personagens. Não há razão para agir, e toda vontade de fugir deste inferno existencial é impedida por um mistério incognoscível cujo espectro é onipresente.

Jaques morre e Clara considera o evento como consequência da lenta e obstinada vontade de Deus. O narrador, neste momento, explora ao máximo a descrição do espaço e de seus objetos como artifícios que tornam desnecessários comentários sobre o processo interno de luto pelo qual passam os personagens. A casa vazia, a luz melancólica da tarde, as vidraças nuas, o silêncio enorme, as sombras da noite, e os objetos inanimados na penumbra refletem à perfeição a solidão reinante. Os vidros de remédio espalhados pelo quarto do moribundo têm a força de fazer reviver o drama de Clara. Como tudo está ainda bastante presente no seu coração, ela sente um terror surdo e doloroso, temendo a exteriorização de uma loucura que sente latente. A paisagem revigorada após a chuva faz um contraponto com a escuridão e a perda causada pela morte. Clara – exausta e sentindo-se um destroço podre – procura por um pouco de paz na capela.

Neste novo refúgio, ela passa por momentos epifânicos e profundamente esclarecedores que nos são revelados por meio da onisciência do narrador. É irônico que tenha conseguido obter esta nova consciência, sem a ajuda de padre Abreu. Novamente, a Igreja não oferece o alívio desejado e necessário. Somente o contato direto com Deus é capaz de satisfazer tal desejo. Clara, com o olhar fixo na imagem da Virgem Maria, compreende que o difícil não é viver, mas conviver com os outros que nós, constante e cegamente, matamos no nosso íntimo. Livre da presença de Jaques, Clara adquire uma consciência completa do marido perdido. Somente após comprometer o seu próprio destino é que ela tinha sido capaz de aceitar Jaques, com suas excentricidades. O ódio e a obsessão de Clara, agora que Jaques está no seu “eterno silêncio”, tomam forma e representam sua força vitoriosa, cuja origem ainda lhe é desconhecida. A caridade e a crueldade humanas também lhe são reveladas. Ela sente o surgimento de um novo ser, que domina de maneira incontrolável sua alma. Clara exclama: “ ‘Meu Deus’ (...) ‘ajudai-me, tende piedade da minha ignorância e da minha miséria’ ”. O silêncio permaneceu intacto no ambiente de uma obscuridade opressora.

A perda da alma do personagem apresenta-se consumada, e ela assim a sente. Sua vida lhe parece inútil e seu papel no mundo terminado. Clara não reconhece nenhum destino para ela na terra e considera sua missão cumprida, pressentindo o fim. Paradoxalmente, é por meio da religião que Clara vai atingir a serenidade. Suas constatações continuam a fluir como uma sequência infindável de descobertas. A vida é dolorosa e um mistério insondável. Só há a sombra de Deus sobre o destino dos homens. E a Graça vitoriosa elimina as trevas ardentes da alma.

Apesar da decadência física visível, Clara mantém um aspecto severo e uma dignidade rígida. Para os outros, suas atitudes não passam de orgulho e desinteresse pela humanidade, já que ela opta por uma vida de completa reclusão. Suas saídas se resumem a excursões à igreja, e eventualmente, ao cemitério, no qual chega a sentir inveja pelo repouso de Jaques. É inevitável que pensemos em uma presença, ainda não muito nítida para o personagem, que representa o início do seu próprio fim. Realmente, seu coração encontra-se sem sossego e a vitória da qual se orgulhava passa a ser amarga. Afinal, Clara preferiria ter vencido não de maneira tão definitiva, que na sua memória se apresenta como um terreno branco, mas sim com algumas perdas, por mais que estas tivessem significado um embate mais sangrento. Branco e vermelho. A questão sinestésica, tão ao gosto do narrador, é recorrente. E o próprio narrador reforça tal questão, através de uma nova intromissão na narrativa, ao afirmar que a pureza somente é total quando o mal é completamente vivido em toda sua plenitude. Ou seja, o branco da pureza só pode ser obtido pelo enfrentamento com o vermelho do mal.

A progressiva melancolia de Clara é equivalente à persistência da sua chaga que cada vez mais a atormenta. Já não estamos mais diante da mulher forte do passado. Seu coração pesado, graças às dúvidas que são caracterizadas como inimigos do seu espírito, só encontra alívio na consciência de uma existência falhada. Seu maior desejo é a vida que não tivera. Seu consolo, já que uma nova busca de esclarecimento com padre Abreu tem um resultado infrutífero, se apresenta através do choro fácil habitual de um ser sentimental. A comparação com a mulher plena de vitalidade da juventude, decidida, forte, e com expectativas fortes com relação ao futuro, é inevitável.

Tempos depois, com as forças já esgotadas, Clara descobre, após um acidente, que está doente. O narrador nos prepara para o que virá, discorrendo sobre o momento em que as pessoas desistem de lutar quando se vêem diante da velhice e da impotência em atingir a tranquilidade sempre almejada. A descrição da casa e do clima, neste momento, é a figuração do espírito de Clara: tarde chuvosa de inverno, ambiente úmido e desagradável, névoa cinza que esconde a natureza. O hálito gelado da morte já se faz presente. No hospital, enquanto espera o veredito da primeira consulta, o personagem faz um saldo da sua vida e tem a súbita consciência de uma existência completamente nula.

O diagnóstico é revelado e sua doença é grave. Clara não sente vontade em lutar pela cura, afinal, para ela, é mais fácil morrer do que viver. Façamos uma reflexão sobre o seu

estado de espírito no momento e lembremos da sua inveja pelo destino de Jaques. Não há mais nada a fazer. Lutar para quê? Continuar a levar uma existência totalmente desprovida de razão? Insistir em uma seqüência infundável de dias nos quais somente a angústia e uma consciência de inutilidade são os sentimentos restantes? Não há mais sentido em nada! Ao sair do hospital, porém, Clara, ao observar a terra e as flores azuis que daquela brotam, passa por um momento nostálgico que se contrapõe à idéia da morte. Sua repugnância pela chaga que carrega no seu interior não poderia ser maior.

Por indicação médica, Clara parte ao Rio de Janeiro para o tratamento. Sua nostalgia se agrava, ao lembrar da casa tranqüila e acolhedora e ao sentir um amor, há muito ausente do seu íntimo, pelos objetos deixados para trás. Todo seu espaço habitual lhe surge sob um novo encanto: a cidade calma, a luz e as cores de Vila Velha, as flores. Eis uma digressão de Clara com o objetivo óbvio de afastar o terror da proximidade da morte. Após a cirurgia à qual é submetida, Clara vê-se tomada por idéias conflitantes. Por um lado, a alegria e a felicidade pelo afastamento do perigo (tendo a cirurgia sido um sucesso), a satisfação em voltar para o seu mundo, e a noção de ainda ser uma criatura capaz de sentir (sentimento reforçado pela ternura que a lembrança de Sílvia lhe causa) e de viver. De outro, entretanto, Clara sente um abatimento por compreender que a morte significa a separação de tudo e de todos que amava.

Sua decisão sobre como agir quando chegar em casa é seu último sopro de vida. Clara resolve mudar de comportamento, abandonar o isolamento anterior, e ser feliz. Há um repentino amor e um entusiasmo renovados. Ao considerar a felicidade possível e a existência terrena bela, ela mais parece um naufragado tentando agarrar sua última tábua de salvação. Esta será sua última ilusão.

Com a proximidade da morte, Clara começa a ver imagens, lembranças do passado, e seu delírio se agrava. Em um átimo de consciência, ela se sente incapaz de revelar a Sílvia o seu mistério. O narrador é habilidoso em relatar os últimos momentos de Clara. Que mistério seria este? Sílvia sente que está perdendo a única coisa que sobrara na sua vida e comete um ato falho. Ao abraçar sua mãe, exclama o nome da sua esposa (Diana). Haveria neste ato uma sugestão de que Sílvia, inconscientemente, transfere o amor que sente pela mãe para a esposa, ato socialmente mais aceitável que um amor incestuoso? Estaria, neste momento da narrativa, o desvelamento do mistério aludido por Clara que talvez sentisse o mesmo amor por Sílvia? Diante dos estertores finais de Clara, Sílvia atinge a compreensão total do amor que sente pela mãe e cai sobre ele uma sombra nostálgica do que poderia ter sido concretizado. O amor entre

mãe e filho? No momento da partida definitiva, Clara chama por Jaques duas vezes. Delírio final ou Jaques seria Sílvio, na mente confusa de Clara? Pensamos ser estas questões fundamentais para a análise da evolução do personagem Sílvio.

Abandonamos, desta maneira, Clara. A personificação fictícia de uma existência melancólica. Enquanto mulher, Clara representa o arquétipo da submissão do seu sexo, a opção de ceder a sua própria existência por um bem alheio. A crueldade de ser mulher. O destino que tal posição social representa. A trajetória melancólica inevitável. A vida desperdiçada e a eliminação brutal de todo e qualquer sonho. Isto é Clara: vítima de dias perdidos ...

3.1.3 Sílvio: Desprezo e fuga

Quem sou? Onde estou? Que aconteceu?
[...] Era como um homem que, despertando
em quarto escuro, procurasse às cegas num
terror quase pânico, uma janela para o ar
livre, para a luz.

Noite, Erico Verissimo.

Duas características da evolução do personagem Sílvio nos parecem particularmente primordiais para a nossa análise. O narrador nos apresenta Sílvio desde o nascimento, e o seu caminho até o amadurecimento. Tal procedimento nos faz apreender o desenvolvimento do personagem como se estivéssemos diante de um *bildungsroman*. No início do romance, o narrador vai alternando o seu foco, passando de um personagem para outro, com destaque bastante preciso e específico para cada um deles. É quase como se estivéssemos diante de duas histórias paralelas. À medida em que a diegese evolui, os personagens vão aparecendo em cenas ou em sumários nos quais a onisciência do narrador funde idéias e ações, dando, assim, maior complexidade para a estrutura das seqüências narrativas.

Além disso, e reforçando a idéia precedente, o narrador é pródigo em intromissões – fazendo seu papel de “voz” do autor implícito – que vão definindo as nuances do personagem e aparando as arestas que Sílvio apresenta. Este personagem nos parece mais complexo, na sua construção, que Clara. Pois, a nosso ver, a trajetória da protagonista feminina apresenta uma linearidade e, por vezes, uma certa obviedade nos seus atos e questionamentos que a

tornam quase simples. O nascimento de Sílvio já foi apresentado no início desta exegese. Iniciemos, portanto, com a sua infância.

Áurea, a meia irmã de Clara, é a responsável pela formação do pequeno Sílvio. A primeira lembrança deste é a dos braços estendidos da mãe no momento em que ele começa a dar os primeiros passos. O narrador já nos adianta algumas atitudes futuras de Sílvio quando este procura aliviar tal sentimento angustiante, tentando lembrar algo mais do “caos” da sua primeira infância. A importância de Áurea reside no fato de ter sido ela que, através das histórias contadas a Sílvio (que causam um sentimento misto de medo e prazer no menino), permite à criança o desenvolvimento de uma imaginação bastante fértil. Sílvio cria seu próprio universo ficcional e esse mundo fantasioso está repleto de fugas extraordinárias. Teríamos, já aqui, sinais das dificuldades com os relacionamentos futuros que aguardam Sílvio? Estaria a idéia de fuga já entranhada na personalidade do pequeno? É oportuno citar que o personagem preferido de Sílvio, nas histórias de Áurea, era “o cavaleiro com a capa ao vento”. Imagem também associada à fuga e à capacidade de se isolar do mundo real.

Sílvio apresenta uma curiosidade bastante aguçada para o espaço e os objetos que o rodeiam. Atormenta fisicamente os animais da casa e, no quintal, constrói uma cidade minuciosa, repleta de harmonia e que corresponde à concretização da sua imaginação. Ao dormir, sente nostalgia do mundo construído ao longo do dia e que lhe parece tão distante. Ao amanhecer, a destruição causada pela chuva lhe causa ódio. Sentimento este que, mais tarde, irá direcionar às pessoas e ao mundo no qual estas vivem. Além disso, a vivência com a destruição e a noção das forças da natureza ocasionam um caos existencial que seria equivalente à destruição dos sentimentos vitais de uma criança da idade de Sílvio.

O espaço da igreja, para onde Sílvio é levado por Áurea, companheira das beatas de Vila Velha, é outra das suas lembranças mais fortes. O narrador apela para a sinestesia para nos descrever as sensações de Sílvio. Seu medo, o mesmo que sentia com relação às histórias contadas por Áurea, ressurgia nas imagens que vislumbrava e no ambiente solene da igreja. À atmosfera opressora, à claridade, aos perfumes, e aos ruídos somavam-se os vultos escuros, cobertos e curvados das beatas que se assemelhavam às bruxas que habitavam as histórias ouvidas. A voz do padre Abreu também lhe causava terror. Somente mais tarde é que Sílvio entenderia que o segredo daqueles vultos era o de serem vítimas da fúria da vida, e suas imagens aquelas de máscaras chagadas. Tudo o remetia ao mundo da morte. Ele percebia que o poder da igreja era exercido por meio do medo.

Um último espaço alimenta a imaginação da criança. A farmácia para onde é levado por Clara quando adoece pela primeira vez. A poeira, a umidade, o escuro, e os objetos na sombra, além da figura do farmacêutico (cujo relacionamento com Clara lhe parece profundamente bizarro) criam um mistério que vai se somar àquele da igreja. Estes dois espaços externos constituíam um contraponto com o seu mundo pessoal, no qual era senhor incontestável, construído no quintal da casa.

Paralelamente, a personalidade de Sílvio – neste caso, a caracterização do personagem – vai se formando aos olhos do leitor. O ainda menino, aos olhos da mãe e de Áurea (e de acordo com o narrador) se mostrava instável, cruel, pálido, nervoso, e assustado. Sílvio apresentava-se, também, já melancólico diante dos acontecimentos e das pessoas. Em contraste, como toda criança, nosso personagem não poderia deixar de agir, por ocasião das brincadeiras, de maneira valente, ousada, e assustadora. Tais paradoxos irão acompanhar o amadurecimento de Sílvio e servirão como marcas de reconhecimento deste personagem ao longo da narrativa.

Chega o momento de levar Sílvio à escola. Áurea, como de hábito, é quem organiza tudo. Sílvio sente angústia perante o desconhecido, em contraste com a expectativa de acrescentar mais um espaço externo às suas descobertas de criança. Há um paralelo explícito entre o espaço da casa, o mundo próprio de Sílvio e no qual sua liberdade era total, e o da escola, espaço social habitualmente repressor. Neste sentido, Sílvio é como os outros e é apresentado como que engolfado pelo processo massificante da educação formal. A caminho da escola, sua segurança vai crescendo, ao ver outros meninos na mesma situação que a sua, e esta sensação lhe dá força. Ele larga da mão de Áurea e segue seu caminho. Porém, esta atitude destemida diante do desconhecido não vai durar muito. Na hora do recreio, o muro da escola é a representação do isolamento daquele espaço e da impossibilidade de Sílvio de voltar para o seu mundo seguro. É a concretização de que sua vida tinha mudado. Isto lhe causa solidão e uma exacerbação da sua melancolia precoce.

Na realidade, o colégio se revela uma decepção, pois o que Sílvio ali encontra é bastante diferente do por ele imaginado. A sala de aula, a professora, e os objetos que preenchem este espaço lhe causam dormência e tédio, fazendo com que Sílvio devaneie, sonhando com o seu mundo perdido. Por ocasião de um mal estar, Sílvio é encaminhado à enfermaria do colégio e aí trava conhecimento com seu primeiro amigo, Camilo. Ainda de forma inconsciente, Sílvio fica fascinado com o contraste da nova descoberta. Camilo,

tuberculoso em fase terminal, exprime, paradoxalmente, uma vivacidade e uma inteligência incomuns. Somente mais tarde, Sílvio fará as conexões entre o estado de Camilo e a proximidade da morte. Aliás, é por meio de uma cena que a doença de Camilo é explicitada e na qual uma nova sensação se apodera de Sílvio, a da amizade. Sílvio se identifica com Camilo, pois os dois, cada qual por razões distintas, vivem segregados e criam um mundo próprio como um mecanismo de defesa e de sobrevivência. Quando Camilo convida Sílvio a visitá-lo, este percebe que ambos pertencem ao mesmo tipo de mundo. A insistência de Camilo é significativa: “- Vá sim. Tenho uma porção de coisas de que você vai gostar ...”. Mundos individuais que se identificam e se aproximam. A amizade tinha sido selada.

Uma nova intromissão do narrador nos descreve o preparo de Sílvio para a primeira comunhão. A responsável pelo ensino do catecismo é Maria Ernestina, amiga de Áurea. A preceptora de Sílvio é a personificação da repressão causada pela instituição religiosa. Ela é devota, recatada, severa; portadora de uma voz áspera e de uma labilidade emocional que não conseguem dissimular o mundo opressivo ao qual estas almas são relegadas pela Igreja.

O rito ancestral finalmente acontece e o espaço de igreja novamente impressiona Sílvio. Apesar do catecismo institucional, o que o personagem realmente sente é uma espécie de libertação, uma emoção profunda, um amor humilde e puro, além de fé e esperança. O medo, agora, está distante. Esta epifania de Sílvio corresponde ao conceito de religião para Lúcio Cardoso e ao seu profundo anticlericalismo.

Por ocasião de uma feira de variedades em Vila Velha, o surgimento de um novo personagem acrescenta um fator de importância para a formação de uma personalidade (ou melhor, de um personagem) que estamos acompanhando. Diana, a menina que Sílvio vê no carrossel, desperta neste uma nova sensação. É a descoberta do amor. Neste caso, um amor ainda puro, virginal. Diana é elevada à categoria de heroína romântica por Sílvio, graças à recorrência da imagem que deixa o seu espírito agitado e repleto de novas emoções. As qualidades da menina listadas pelo narrador confirmam o processo de idealização do qual ela é alvo. Sílvio a vê através de uma névoa de intensa claridade rósea, o que faz com que a imagem adquira um aspecto imaterial, nebuloso. Aliás, o movimento do carrossel somado ao devaneio de Sílvio formam um conjunto bastante adequado para a criação de tal imagem. É um novo mundo que se abre para Sílvio, contribuindo para uma metamorfose do personagem:

de menino a homem. O narrador reforça a certeza desta transformação, como sempre em pacto estreito com a visão de mundo do autor implícito, por meio do seguinte excerto:

Tudo o que nele existia de indeterminado, todas essas imprecisas emoções dos primeiros tempos da vida, esse entusiasmo que vibra ao primeiro sinal, essa glória e essa embriaguez que parece contaminar até mesmo os objetos inanimados, tudo isso se congregara rapidamente, convertera-se num bloco maciço, transfigurando inteiramente a sua alma. Já não era menino, mas um pequeno ser cheio de gravidade e de capacidade de compromisso, atento ao apelo daquele olhar que através do caos infantil lhe revelara a sua identidade de homem. (DP, p. 83).

Em função desta miragem, Diana torna-se uma obsessão para Sílvio. Percebemos nitidamente que as sensações do pequeno ainda são confusas e que a transição narrada acima não está concretizada. Afinal, os sentimentos de Sílvio são efêmeros e o agravamento da doença de Camilo faz com que a realidade fale mais alto e provoca em Sílvio um medo instintivo da morte, além de uma premonição da possibilidade de um mundo deserto, sem Camilo. Ora, é natural que Sílvio tenha ficado fascinado por Diana, mas o que há de concreto e de mais importante para a sua rotina diária, neste momento, ainda é a amizade que tem por seu melhor amigo. Nesta fase, os amigos, por serem mais acessíveis e não meras fantasias, inspiram maior segurança e representam figuras fundamentais para o mundo infantil no qual Sílvio ainda vive. O resto não passa de idealizações românticas e de atração latente.

Porém, quando do reencontro com Diana na escola, todo o turbilhão emocional sentido na noite da feira volta à tona. Sílvio, perdido em um caos de sensações, sente-se frágil. Pela primeira vez, Sílvio analisa minuciosamente a menina e suas impressões só fazem aumentar a sua obsessão. Diana desvelada revela sua fragilidade e desencadeia um sentimento de ternura e de admiração. A troca de olhares entre os dois personagens provoca em Sílvio uma tensão entre dois blocos em conflito permanente. De um lado, o mistério feminino e a impotência diante de tal, e, como consequência, um existência neutralizada pela não compreensão deste novo mundo assustador; e de outro, uma coragem e uma força desconhecidas até então que permitem uma aliança secreta entre homem e mulher. Sílvio volta aos seus devaneios que provocam alienação e expectativa. A espera pela solução do mistério faz Sílvio sofrer e o silêncio da noite, também espaço de refúgio para o filho de Clara, causa solidão e sofrimento. Devemos notar que Sílvio, até então, não sabia o nome do objeto amado. Os encontros e olhares acontecem em muda admiração. É a professora quem menciona, em sala de aula, o nome de Diana. A nova informação leva Sílvio a criar uma espécie de mantra encantatório, ao repetir *ad nauseam* o nome da amada, e causa seu

afastamento e alienação do mundo, incluindo nesta atitude o esquecimento da existência de Camilo. Agora sim, a metamorfose parece completa. A obsessão cega por um ser do outro sexo substitui a amizade por outro do mesmo sexo como parte fundamental da transição e do amadurecimento do ainda menino Sílvio.

Uma nova vida, após o primeiro contato direto com Diana, se instala na existência de Sílvio. A infância, seu mundo ficcional no quintal, e o amigo inseparável parecem pertencer a outra época e lugar. É Diana quem toma a iniciativa, o que deixa o leitor na expectativa de conhecer o novo personagem. Não por meio dos devaneios de Sílvio mas, sim, pela descrição direta do narrador. À medida que a amizade entre os dois personagens evolui, as características do novo personagem vão lentamente sendo expostas. Exigente, dominadora, impaciente, temperamental e violenta, Diana se impõe sobre um Sílvio constrangido, mudo, tímido e passivo. O domínio é dela e ele se contenta com uma admiração silenciosa e com uma sensação de morte na alma. Aqui, a figura paterna inexistente para Sílvio se concretiza em Diana. Não será o único personagem que terá tal função.

Diana narra a sua história até o momento. Ela e a mãe, diante da doença da última, tinham vindo do Rio de Janeiro à procura de melhores ares que pudessem proporcionar a cura esperada. As descrições das aventuras de Diana no Rio causam angústia em Sílvio, consciente da impossibilidade de viver as mesmas peripécias. Vila Velha não poderia lhe parecer mais deslocada no tempo, em relação à metrópole. Aliás, quando Diana anuncia a visita do seu padrinho que chegará precisamente da cidade desconhecida, um alarme soa no íntimo de Sílvio. Pois, como poderia ele se comparar com alguém que, na sua concepção, possuía experiências ilimitadas em comparação às suas? A excitação da sobrinha ansiosa lhe causa uma tristeza cortante.

Uma visita à casa de Diana permite que Sílvio conheça a mãe da amada. O luxo do espaço e a atitude sedutora da mãe de Diana acarretam em Sílvio comparações com a sua casa e com Clara. Vemos aqui um aspecto da maior relevância para a nossa análise. Estas comparações, a partir de agora, serão uma recorrência para Sílvio, e a imagem de Clara uma constante, um espectro do qual Sílvio parece querer se afastar. A razão permanece ainda na penumbra e na onisciência do narrador.

Contrariado e irritado, sentindo na sua ação uma obrigação da qual gostaria de se abster, Sílvio visita Camilo. A ambientação da casa do amigo e as atitudes dos pais deste

sugerem fortemente a presença oculta da morte. A alegria reservada da mãe, a reclusão do pai, e as sensações sinestésicas conseqüentes aos miasmas do espaço reforçam tal presença. Camilo percebe, imediatamente, o estado de espírito do amigo e o fantasma de Diana se instala como um obstáculo entre os dois. A desilusão de Camilo é tamanha que o sentimento da proximidade da morte torna-se ainda mais real. E a insensibilidade de Sílvio acaba por determinar o fim definitivo da relação entre os dois. É inevitável que percebamos, neste ponto da narrativa, uma confirmação da transformação de Sílvio. O personagem abandona o mundo anterior, infantil e regido pela amizade, e passa a trafegar em uma nova existência permeada pelas expectativas do que está para acontecer. Eros elimina Tanatos. Diana descarta Camilo. O menino troca sua identidade e a maturidade está prestes a ser consumada, já que o amor por Diana ainda está no terreno da pureza. O narrador confirma a transição em curso: “Mais tarde, em momentos de sombrio pessimismo, ele tentaria extrair das sua lembranças a visão do mistério encerrado nessa paixão sem desejo. E saberia então que certas coisas pertencem irremissivelmente à infância.” (DP, p. 107-108).

A confirmação da partida de Diana para o Rio – fato responsável pela transformação imediata nas atitudes da menina, o que leva Sílvio a sentir rancor e ódio – e a morte de Camilo somam-se às perdas prévias sofridas por Sílvio. A partida do trem que leva Diana e sua mãe e o encontro involuntário com o cortejo fúnebre de Camilo são eventos descritos em um longo sumário que trata das perdas que todo ser sofre ao longo da existência. Além disso, a lembrança do amigo morto expõe a dificuldade de compreensão diante da morte inerente à existência humana. É a revelação do significado da perda. E esta nova consciência faz surgir um novo Sílvio, que é o resultado do instinto de sobrevivência presente em todos nós. Apesar do vazio e da chaga, representada pelo narrador como uma “rosa de sangue” (tão ao gosto desta narrativa repleta de metáforas e de alusões pictóricas), é necessário prosseguir. A figura paterna, o amigo de infância, e o primeiro amor formam a tríade que corresponde à sina de perdas e ausências reservada para Sílvio até aqui. Sua infância está perdida e um novo capítulo na sua existência se abre.

Um vazio irremediável se instaura na alma de Sílvio. A modificação do seu ânimo é patente. À agitação do seu ser e ao seu orgulho ferido contrapõem-se um desânimo e um sofrimento, mascarados sob a forma de doença. As árvores escuras e o céu cor de chumbo refletem à perfeição o espírito do agora rapaz. Enquanto espaço significativo e como reflexo das imagens do Rio que insistem em atormentá-lo, Vila Velha lhe parece odiosa e uma

vontade de fuga toma conta do seu ser. Como não lembrarmos da atitude de Jaques que desencadeou toda a intriga? Por mais que as razões possam parecer distintas, as consequências do destino reservado a ambos têm o mesmo teor. Além disso, como vimos acontecer com Jaques, Sílvio encontra liberdade e alívio parcial na natureza, por mais que a lembrança recorrente da partida de Diana prenuncie a catástrofe. Tal qual o vivido por Clara, uma melancolia relativamente latente (lembremos que antes Sílvio já mostrara sinais melancólicos) toma conta do personagem. As revelações futuras somente confirmarão que ele também acabará por ser vítima de um destino invisível e cruel.

Chico, de quem Camilo se aproximara após ter sido rejeitado por Sílvio e de quem só recebera um tratamento humilhante e não a amizade cobiçada, entra na vida de Sílvio. Este novo personagem deixará marcas intensas na formação daquele e a ambigüidade do relacionamento entre os dois terminará em um desfecho que beira a tragédia. Apesar da antipatia inicial, Sílvio acaba por se aproximar de Chico devido à solidão que sente com a partida de Diana. Haveria, por parte de Sílvio, uma curiosidade de sentir em si mesmo as provações das quais Camilo tinha sido vítima, como uma espécie de resgate do amigo desaparecido? Ou seria, graças a um remorso ainda não exteriorizado, um meio de vingança, como um tipo de homenagem devida ao amigo morto? Atração e repulsa é a antítese que atormenta Sílvio, com relação ao novo relacionamento.

No início, Chico exerce uma atração irresistível sobre Sílvio, pois o entusiasmo e o caráter aparente do novo companheiro tornam qualquer resistência impossível. A devoção de Sílvio é total e Chico acaba por se tornar um guia do amigo. Aliás, de enorme impacto sobre Sílvio, Chico tem todos os requisitos para substituir a figura paterna completamente ausente. Ele é autoritário e tirânico, e, acima de tudo, é o responsável pela iniciação sexual de Sílvio. Atributos estes que se espera, habitualmente, de um pai.

A descoberta do sexo por Sílvio, através das interferências de Chico, empresta a este último um caráter satânico. Afinal, dentro da mente de Sílvio – idéia plenamente de acordo com a cosmovisão do autor implícito – há uma ligação explícita e indissociável entre o pecado da carne e a presença do mal, personificada pelos demônios que aterrorizam a alma humana desde o surgimento desta. Não só a influência de Chico lhe faz merecer o adjetivo de satânico, mas também seus modos, atributos físicos e atitudes socialmente condenáveis. Porém, Chico também tem um segredo a esconder. Sua fragilidade consiste nas agressões físicas das quais é vítima e que são perpetradas pelo seu próprio pai. Neste sentido, não seria exagero interpretar

a aparente superioridade e ascendência de Chico sobre os outros como pura defesa reacional e como conseqüência de um ódio que fermenta malignamente no seu íntimo. Esta seria a sua chaga sangrante.

A perda da virgindade de Sílvio, consumada após inúmeras insistências de Chico, se dá com Esperança, prostituta amiga do último. A experiência tem para Sílvio o gosto de uma violação de si próprio e o que sobra é um sentimento amargo de asco pela moça. Afinal, sua idealização do sexo oposto está intimamente ligada à idéia de pureza. O espaço exíguo e pobre da casa de Esperança também colaboram para o mal estar e a infelicidade de Sílvio, intensificando seu arrependimento em ter cedido ao assédio de Chico. Mas, a presença dos companheiros e um calor indefinível que emana dos objetos da casa, causam uma serenidade inesperada naquele que acaba por consumir o ato sexual. A partir destes novos sentimentos, Sílvio vislumbra o verdadeiro caráter de Chico. Tal desvelamento ocasiona desprezo e reprovação dirigidos a quem antes era um modelo a ser seguido. Não nos esqueçamos: Chico é a personificação do mal oculto que leva o ser humano a tomar atitudes que o levarão à miséria existencial e a um contínuo sentimento de incompletude.

O sexo passa a ser para Sílvio algo imundo e desprovido de prazer, e sua experiência desastrosa só confirma sua suspeita de que as aventuras relatadas pelos companheiros não passam de fantasias. Esta constatação causa em Sílvio um rancor imenso e um agravamento da sua melancolia, agora característica definitiva do seu ser. Ele também percebe algo que é confirmado por meio de uma das intromissões do narrador: “Imaginou que aquela miséria não era sua em particular, mas que pertencia a todos os homens. E lhe veio um nítido desejo de ser melhor, de fazer alguma coisa que desvendasse aos olhos dos outros a iniquidade daquela terrível mentira.” (DP, p. 129).

O aparecimento inesperado do pai desconhecido gera sentimentos invariavelmente negativos em Sílvio. O choque é exteriorizado através de uma hostilidade mútua e de um sentimento de total estranheza por parte de Sílvio. A reação deste às tentativas de aproximação por parte do pai é ambígua. Se Sílvio só enxerga banalidade nas palavras de Jaques, além de responder a contragosto às perguntas deste, ele não deixa de ficar confuso quanto a como agir. Porém, ele sabe que Jaques seria sempre um ser estranho, não conseguindo penetrar no íntimo daquele ser. Apesar disto, o filho sente uma inexplicável simpatia pelo pai, passa a ter noção do que deve ter se passado na casa quando criança, e tenta procurar algo de si mesmo em Jaques. Diante da tensão entre Clara e Jaques, o filho toma o

lado da mãe e acaba por ser contrário à presença do pai na casa. Nada mais natural quando levamos em consideração que, para Sílvio, voltar diariamente para casa constitui um suplício. Sendo os sentimentos negativos de Sílvio causados por razões óbvias, como interpretar a sua curiosidade e sua quase ternura por este ser teoricamente detestado? Lembranças da mais tenra idade, envoltas em uma densa névoa, rondam de forma inconsciente o espírito de Sílvio que, por sua vez, acaba se entregando às memórias para tentar compreender um sentimento que considerava tão improvável.

Contudo, a hostilidade e a desconfiança mútuas só pioram. A aversão progressiva de Sílvio, seu ressentimento e suas acusações pela ausência da figura paterna condenam Jaques a um réu sem apelação possível. Quando Jaques resolve entrar no quarto do filho, Sílvio sente seu espaço invadido e a sua revolta é total. A solução para o conflito torna-se impossível, já que, considerando Jaques um intruso indesejável e sentindo sua liberdade tolhida, Sílvio não consegue perdoá-lo. Afinal, como resultado da ausência de Jaques, Sílvio é obrigado a crescer sofrendo. Um ser solitário em um mundo adverso.

Clara, Camilo, Diana, Chico, Esperança e Jaques formam um poliedro no centro do qual está Sílvio, que não consegue vislumbrar nenhuma saída possível para a sua existência reclusa e angustiada. Seu desprezo pelo mundo onde vive e pelas pessoas que o rodeiam toma proporções que determinarão uma adolescência completamente perturbada.

Sílvio, sempre sob a influência de Chico, opta por uma vida regida por contravenções de todos os tipos. Começa a jogar, entregando-se com furor ao vício. Arranja uma nova amante, já que não suporta mais a histeria e a possessividade de Esperança. E não faz o menor esforço para lutar contra a indiferença e o tédio pelos quais é acometido. Como entender esta reviravolta? A amizade sincera de Camilo e o amor puro de Diana teriam perdido seus encantos, mesmo que nostálgicos? Na realidade, Sílvio, ao tentar suplantar Chico – o equivalente à figura paterna – e suas peripécias, tem a intenção de atingir Jaques e humilhá-lo, por meio da vergonha que sua opção por tal vida desregrada deveria causar na família. Outra possibilidade é a questão do destino e da luta inútil contra este. Sílvio deixa-se levar e não faz absolutamente nada para mudar sua condição. O desejo de vingança contra o pai é mais forte.

Por ocasião de uma cena com Chico, este pergunta a Sílvio sobre o estado do seu pai. A lembrança da figura agora frágil de Jaques traz piedade e sofrimento a Sílvio quando ele se depara com a sua própria indiferença e crueldade. Seu remorso e seu ódio são contraditórios, assim como é confuso o seu íntimo. É durante a noite que o perfume da rua lhe traz calma e

paz. O filho volta a imitar a mãe ao escolher o mesmo refúgio de Clara, diante de uma existência atribulada. Na escuridão, seus problemas se dissolvem, apesar da consciência da distância entre estes momentos de tranquilidade e a solução para seu estado de espírito, repleto de ambigüidades.

Aos vinte anos de idade, Sílvio é um ser recluso e tímido que encontra um mundo agradável somente por meio da leitura compulsiva. Após a morte do marido, Clara também toma gosto pelo hábito, o que provoca uma aproximação entre os dois personagens. O caráter misantropo de Sílvio tem preferência pelas conversas íntimas, a dois, através das quais espera compreender a máquina do mundo.

Por insistência de Áurea e Clara, Sílvio vai ao seu primeiro baile. Sua vida solitária, sem amigos, e seu desprezo pelas banalidades do mundo social não permitem que o rapaz sinta qualquer expectativa prazerosa quanto ao evento que representa, para ele, um martírio, agravando seu nervosismo. Há, aqui, uma comparação entre mãe e filho. Assim como Clara na sua idade, Sílvio tem uma maturidade superior à dos outros rapazes de Vila Velha, impossibilitando mais ainda contatos sociais que, afinal, lhe são indesejáveis. O pensamento de Sílvio o remete às experiências anteriores com mulheres. Para o rapaz, estas tinham sido responsáveis pela corrupção da sua adolescência e percebemos uma certa misoginia velada. Estaria tal atitude relacionada com a fixação de Sílvio pela imagem da mãe? Seria Clara a única mulher pura e digna da sua adoração e do seu respeito? A questão edipiana reaparece, já que anteriormente Sílvio tinha mostrado sua tendência a tomar o lado da mãe em situações conflituosas.

Conforme o previsto, o deslocamento de Sílvio no baile é inevitável. Ele não consegue conceber a atitude alienada e superficial das pessoas presentes, que vivem em um mundo regido por um hedonismo ilusório e estéril. É a estas pessoas que Sílvio direciona seu ódio. Hábito herdado de Clara, Sílvio se afasta, à procura de um *locus amenus* que se concretiza nos jardins escuros da casa. Aí, o rapaz pode remoer, com tranquilidade, sua solidão e a conseqüente melancolia. Há, porém, uma luta interna que atormenta Sílvio. Apesar do desprezo que sente por todos, também não deixa de ser tomado por uma certa inveja pela capacidade de abstração que estas pessoas apresentam, permitindo-lhes, deste modo, aproveitar o momento, evidenciando uma paz aparente.

Uma surpresa muda o rumo dos acontecimentos. O reaparecimento de Diana, que se encontra entre os convidados. Lutando entre a tentação e a timidez, Sílvio é tomado por um

pânico diante da aproximação da antiga “namorada”. A cena de reconhecimento entre os dois personagens desencadeia um processo de recordações. Mas, estas são distintas para cada um deles. Para Diana, Sílvio representa um brinquedo de infância que ela possuía por ocasião de umas férias provincianas, perdidas no tempo longínquo da memória. Já Sílvio se encontra novamente tomado pelo amor. Contudo, este amor é, agora, filtrado por uma consciência que ele não tinha então. O passado lhe parece fictício, irreal. No baile, o que Sílvio encontra é um outro ser, vulgar e volúvel. Diana passa a fazer parte do grupo odiado por Sílvio, além de lhe causar aversão.

“Tudo se repete, a vida é uma cadeia de acontecimentos já vividos, de emoções já experimentadas, de gestos esboçados há muito, no silêncio e na sombra de existências consumadas.” (DP, p. 262). O narrador acompanha e opina sobre o espírito de Sílvio quando este chega em casa, após o baile. Estando Clara ainda acordada, seu filho lhe indaga como ela e Jaques se conheceram. Após o relato de Clara, a comparação é inevitável: Sílvio / Diana e Jaques / Clara. O presente emula o passado. Todos os relacionamentos parecem surgir e evoluir dentro de um modelo pré-estabelecido há muito. Sílvio, com a alma atormentada, não consegue dormir, e os ruídos externos – como sempre, representando a fúria da natureza – correspondem ao seu estado de espírito. O questionamento maior de Sílvio é se ele realmente ama Diana. Afinal, a descrição de Clara não lhe deixa dúvidas quanto ao que seria um verdadeiro amor. Sem dúvida, há uma renovação de sentimentos adormecidos, graças ao reencontro com Diana. Porém, diante do visto, seria Diana a escolha final de Sílvio? Seria ele capaz de conciliar as duas imagens que rodeavam seu pensamento: as “duas” Dianas? O amor do passado passa a ser uma paixão renovada, porém incerta, no presente. Quem seria esta “nova” Diana? Poderia Sílvio voltar a amar um ser que tinha mudado tanto?

Vejamos as impressões de Sílvio por ocasião do reencontro a sós com Diana, após o baile. O silêncio entre os dois é opressor. Diana mostra-se fria e vê em Sílvio uma pureza que não encontra nos outros rapazes. Sua frieza parece ter origem na alienação que reconhece em Sílvio. Isto lhe causa irritação e tédio, e o seu domínio de antes volta a imperar, deixando Sílvio confuso e sem ação. Como resistir àquela tentação? Seria possível que os sentimentos do passado tivessem a força de fazer renascer um amor que ele pensava extinto, ainda mais considerando suas impressões sobre a “nova” Diana? Afinal, Sílvio a encontra áspera, indiferente e fútil. Nada poderia ser mais oposto aos ideais do Sílvio de agora, e a sensação nostálgica de perda pesa sobre seu espírito.

Durante o passeio, a razão da volta de Diana é revelada. Ela é turbeculosa, tal como a mãe. A descrição do ambiente cria um contraste que corresponde ao que se passa entre os dois. O sol forte, as flores e os galhos protetores, e o profundo azul do céu não combinam com os urubus onipresentes. Seria a presença de tais pássaros um metáfora para o destino e, sobretudo, para a doença de Diana? O contraste também se encontra na comparação entre o que se passa no íntimo dos dois personagens, que o narrador nos mostra por meio da sua onisciência. Diana vê nos olhos de Sílvio uma tranquilidade que neutraliza as misérias do mundo; não há neles mentira nem dissimulação. Já Sílvio, considerando o vivido por Diana, desde a sua partida, e como resultado de um moralismo interiorano que nos parece inadequado – considerando o que já sabemos sobre o Sílvio adulto – apresenta o espírito pleno de recriminações e preconceitos. Para ele, há um distanciamento intransponível entre os dois mundos. E, agora, ele considera Diana um ser perdido em um mundo corrompido. Metáfora para a sua doença? Seria esta a concretização do reservado a Diana pelo destino, diante dos seus pecados? Doença enquanto metáfora. Eis aí um outro aspecto do “arquitema” recorrente na obra de Lúcio, e tão explorado pelo narrador nesta diegese.

Sílvio decide salvá-la, mas seu espírito encontra-se repleto de pressentimentos soturnos. Afinal, ele se interroga sobre a razão de se dar ao trabalho de salvar alguém já perdido para uma existência tão fútil e artificial, segundo sua visão. Esta é, neste ponto, uma certeza para Sílvio no que concerne ao caráter da Diana feita mulher. Apesar do apelo insistente de Diana às lembranças do passado, Sílvio mostra-se irredutível. Sua maturidade e seu moralismo não permitem que ele se liberte da idéia fixa do ser corrompido por um mundo devasso. A lembrança terna da infância é vencida pela melancolia da maturidade. Tal paixão não passava de uma ilusão da qual ele devia se afastar. A impossibilidade de viver sua idealização traz de volta o seu ódio, temporariamente abandonado, e a desilusão é devastadora. Sílvio faz a opção por um novo período de isolamento na leitura. Diante de uma obsessão tão intensa, resta-lhe uma defesa: a solidão.

Chico reaparece e Sílvio descobre, contrariado, que ele e Diana já se conheciam. Os três fazem passeios em grupo. Diana, desenvolta e livre, torna-se o escândalo do momento perante os olhos conservadores dos habitantes de Vila Velha. Ainda mais quando sua relação com Chico chega ao conhecimento público. Contudo, os encontros com Sílvio continuam. E uma mudança começa a tomar conta deste. Apesar do espectro de Chico, Sílvio tenta reviver

um relacionamento idílico. Naturalmente, ele percebe as ambigüidades que desvelam a fragilidade de Diana. A euforia desta contrasta com sua melancolia, representada por um temperamento instável. Contudo, Sílvio decide propor o casamento a Diana, quando ela menciona a intenção de voltar ao Rio de Janeiro.

Após a decisão, Sílvio resolve perguntar a Clara sua opinião. Sua mãe mostra-se evasiva, deixando Sílvio pesaroso. No seu íntimo, Clara não conseguia combater um sentimento que a atormentava. Ao comparar o relacionamento do filho com o vivido por ela com Jaques, ela tem a certeza do desastre que seria aquele amor. Sílvio estava fadado a viver um inferno do qual a felicidade não faria parte. Aliás, a impressão real que Diana lhe causara só fazia reforçar a sua certeza. Nós nos indagamos: seria esta constatação de Clara o resultado de uma consciência, vedada ao filho pela cegueira diante de um amor tão intenso, ou a consequência de um ciúme inconsciente que resistia à exposição? Pensamos ver, aqui, um artifício estilístico que enriquece, para o leitor atento, a complexidade da intriga já caracterizada pela somatória dos destinos entrelaçados e revelados pouco a pouco pelo narrador. Já nos encontramos distantes do ponto da narrativa em que os focos de onisciência eram tão facilmente reconhecidos, devido à sua organização dentro da estrutura da narrativa.

Diana resiste à idéia do casamento. Paradoxalmente, Sílvio insiste, apesar de, segundo o narrador, ter plena consciência do quão aventureira, frívola e inconsequente sua pretendente é. Esta certeza lhe causa ódio. Porém, sua impotência diante deste amor, cuja origem ainda não lhe é completamente clara, pesa mais. Diana, contrariando sua realidade fugidia e lutando intimamente contra seu mistério, acaba cedendo. A reação de Sílvio é narrada por intermédio de uma imagem contundente:

No seu entusiasmo ele se esqueceu onde estava e beijou-a: perto espoucou uma risada. Ele se voltou cheio de confusão, mas não conseguiu distinguir ninguém: **como num delírio, uma enorme roda de faúlhas vermelhas girava no centro do canteiro, girassol fantástico brotando miraculosamente do silêncio da noite.** (DP, p. 306; grifo nosso).

Após o sim de Diana, o narrador muda o seu foco para este personagem. Previamente, só tínhamos informações sobre Diana através dos olhos de Sílvio e, em menor escala, de Clara. Agora, é a onisciência do narrador que nos conta quem é Diana e qual é o seu mistério. Esta revelação acaba por confirmar a previsão de Clara sobre a personalidade de Diana e, como consequência, o futuro do casamento do seu filho.

Diana vive em um mundo próprio quase totalmente artificial, criado por sua mente e condizente com a sua tendência a um romantismo barato. Para ela, todas as coisas do mundo são belas e as sensações contidas nele são agradáveis. Só os bailes e os prazeres banais lhe interessam, neste mundo embasado no onírico. Seus olhares traem a realidade e lhe mostram as coisas que a rodeiam de maneira completamente deturpada. Em Vila Velha, Diana tenta recriar a sua existência no Rio, e o seu mundo finca suas bases nas mesmas crenças ilusórias e superficiais que Sílvia criticava nos habitantes do lugarejo. Talvez, a única diferença é que Diana pensa ser mais sofisticada que aqueles interioranos. Porém, o que apreendemos das suas atitudes e idéias nos remete a algo bastante vulgar e falsamente contestatório. Afinal, Diana vive de acordo com os seus devaneios e fantasias. Sua compreensão do ambiente que habita é desprovida de qualquer conteúdo. Seu vazio é sua fuga e, paradoxalmente, é tal atitude que exerce atração sobre os outros, que interpretam esta inconsistência como algo exótico. Apesar de ter concordado em se casar, Diana demonstra desgosto diante da idéia. Seus sentimentos por Sílvia não indicam exatamente amor, mas, muito mais, admiração e respeito. Somente algo a assustava. A intemperança de Sílvia. Sua violência e as suas decisões peremptórias. Em comparação ao amor exacerbado de Sílvia por Diana, descrito pelo narrador como um amor que procura constantemente outro da mesma natureza e intensidade, o de Diana é inexistente. O problema não é Sílvia, mas a incapacidade de Diana de amar qualquer pessoa. Percebemos que a premonição de Clara não tinha sido um equívoco.

Já o mistério de Diana é a sua chaga, sua doença. Seu retorno a Vila Velha teve o mesmo objetivo que a vinda anterior de sua mãe, quando da sua infância. Com o agravamento da doença, as saudades do Rio somam-se ao seu estado físico precário. Deste modo, Diana começa a sentir a presença verdadeira de uma morte sem perdão. Sentimento autêntico em um mundo baseado em aparências. Sozinha, em seu quarto, a realidade a atinge com toda crueldade. Diana, graças a um momento de lucidez, exclama: “ ‘Meu Deus’, dizia ela a si própria, ‘que vou fazer? Estou estragando miseravelmente minha vida’.”

Após o casamento, os dias de Diana são lentos e monótonos. Seu tédio só piora sua irritação para com Sílvia. Tentando remediar a situação, Diana procura várias atividades que, invariavelmente, se mostram infrutíferas e frustrantes, o que aumenta seu desespero. Ela tenta ler os romances de Sílvia, para logo os abandonar. Passa horas à janela, e a vastidão da natureza lhe parece do tamanho do seu tédio. Tenta trabalhar no jardim, e o resultado, além de desastroso, irrita profundamente Clara. Todas suas ações resultam em fracasso. Envia

inúmeras cartas ao Rio, e, ao receber somente uma resposta, seu estado melancólico cresce exponencialmente. O ápice trágico da sua vontade em se sentir e parecer útil se dá quando Diana resolve dirigir a casa. O caos conseqüente acarreta um choque inevitável com Clara, de quem Sílvia sente uma reprovação total, e Diana entra em uma crise profunda de histeria. Sílvia é acusado de insensível e frio e Diana verbaliza uma intenção suicida. Como forma de obter uma reconciliação, Diana exagera as suas atenções sobre Sílvia, cujo amor se encontra mesclado a um sofrimento causado pelo comportamento bizarro da esposa.

Os devaneios de Diana atingem um grau alarmante. Ela começa a arquitetar uma infinidade de planos. Exagera nas suas extravagâncias e, ao optar pela leitura voraz de revistas, suas lembranças do Rio e seus sonhos levam-na a sentir sua realidade horrível. O ambiente em que vive este inferno passa a lhe causar ódio. Quando, somada às suas atitudes, a doença lhe vem à mente, a idéia de suicídio se torna uma obsessão. Seu último projeto é o de ter um filho. Porém, o processo de sedução que Diana idealiza termina por causar somente uma atmosfera densa e sufocante para o casal. Diante da passagem do tempo, suas esperanças de uma vida diferente daquela desaparecem e Diana cai em um desleixo pessoal completamente avesso à sua maneira de ser. Contudo, subitamente, uma nova idéia faz com que todo este martírio seja relegado ao passado. Recuperando sua vaidade e passando a se vestir de maneira escandalosa, como reação explícita à opressão que a cidade lhe causa, Diana resolve começar a fazer passeios pelos arredores. Este é o início da sua desgraça final.

Para quê repetir de forma exaustiva o que o narrador nos conta sobre Diana? Precisamente para estarmos preparados para a seqüência de eventos que fará com que a narrativa mude de ritmo. Até agora, o andamento do narrado estava plenamente de acordo com a trajetória pessoal e a miséria existencial dos personagens. O que importava ao narrador era nos mostrar o que se passava no íntimo destes últimos. Não é gratuita a mudança relativa à frequência de cenas e sumários. Ao contrário do que vimos até aqui, as cenas passam a ter maior predominância, dando maior agilidade à narrativa. Para exemplificar, basta comparar a trajetória de Clara, que se arrasta em atitudes repetitivas e em sumários longos que refletem o seu tormento interior, com a narrativa alucinada do processo autodestrutivo de Diana. Temos a sensação de que o narrador quase não consegue acompanhar o passo desvairado das idéias e ações de Diana.

É justamente uma longa cena entre Diana e Chico que representa esta mudança no andamento da narrativa, além do início da marcha destruidora da esposa de Sílvio. Entediada e melancólica, com a alma vazia, Diana flana pelo espaço externo à cidade. Num destes passeios encontra-se com Chico. Diante de um convite para um passeio à cachoeira, onde tinham o hábito de ir com Sílvio, Diana não esboça a mínima resistência. A coloração com que a luz do sol reveste as faces dos dois personagens é significativa. O vermelho radiante transforma o semblante de Chico em algo sinistro e nos remete, novamente, à idéia do pecado.

Chegando à cachoeira, Chico inicia sua investida impregnada de sedução. Ele fascina a moça ao dizer que os dois não só são iguais como o que aspiram é a mesma coisa. Ou seja, uma liberdade total de ação e de comportamento. É óbvio que, para Chico, seduzir Diana representa uma vingança contra o desprezo de Sílvio. Porém, devido à resistência daquela, os planos de Chico não correm como planejado. Resignado, ele decide ter paciência, consciente de que da próxima vez não haveria o menor empecilho para a consumação do ato traidor.

Por sua vez, Sílvio, entregue de forma total ao seu primeiro trabalho, sente-se pouco adaptado ao mesmo. Tudo lhe parece absurdo e opressivo. O trabalho exigido lhe dá a sensação de um automatismo inútil. O ambiente do escritório, ao qual se soma seu desprezo profundo pelos colegas, que considera medíocres, passa a lhe ser repugnante e odioso. Sílvio só enxerga alienação neste trabalho massificante. Como agravante do seu estado, a certeza que Sílvio tem de que Diana não lhe tem amor aumenta seu desespero e destrói qualquer possibilidade de paz interior.

Nova cena, agora com Sílvio e Clara, colabora para o desenrolar dos acontecimentos que estamos presenciando. Clara, para evitar um escândalo inevitável – sempre de acordo com as suas previsões – sugere a Sílvio que ele mande Diana ao Rio. A idéia lhe parece absurda, apesar de ter entendido perfeitamente a intenção de sua mãe. Sílvio percebe que seu amor por Diana começa a se transformar em um sentimento doloroso e vulgar. Porém, ele não cede à sugestão da mãe, mesmo após uma cena em que fica claro o limite em que Diana se encontra. Esta, sentindo-se sufocada e com vontade de viver, acaba por expor suas idéias atormentadas a Sílvio. O estarecimento deste é imediato, pois ele reconhece nas palavras da esposa as idéias de Chico. A clarividência de Clara é transferida, agora, ao filho. A certeza (ainda não comprovada) da traição desencadeia a catástrofe que Sílvio decide viver até o fim. Uma nostalgia de destruição, em contraste com a sede de viver, lhe indica um caminho que atingirá os limites da morte. O comportamento obsessivo passa a ser o de Sílvio, por causa de suas

suspeitas, o que provoca revolta por parte da sua esposa. Todo o tempo, no escritório, ele não consegue pensar em outra coisa que não seja o paradeiro de Diana. Ao pensar nela com Chico, seus sonhos se desfazem e ela passa a ser a personificação de um mal que só lhe causa cólera. Seu sentimento de inferioridade em relação a Chico volta a rondar seu espírito.

O irônico é que tanto Sílvio quanto Diana têm as mesmas vontades. Ambos procuram uma nova vida, plena de liberdade e de transformações. Porém, a consciência de que esta vida não passa de uma miragem lhes faz aceitar o destino, que lhes reserva uma destruição mútua. Sílvio tem agora a certeza de que a vida que tentara construir com Diana nada mais era que uma caricatura de existência, criada pela sociedade. As imposições sociais que tanto abominava acabam por determinar o seu caminho e o resultado das suas atitudes. Sua impotência diante de tal constatação é completa e o fim, metáfora da morte, se apresenta bastante próximo.

Uma verdadeira enxurrada de fatos e ocorrências segue-se após o até aqui visto. O narrador parece ter, apesar de sumários ainda relativamente longos, abandonado parte da sua tendência à intromissão. A narrativa está, agora, entregue aos personagens, que assumem o discurso direto e substituem a onisciência do narrador por meio de uma profusão de cenas. Tal mudança de tática reforça ainda mais o novo ritmo que, por sua vez, colabora para nossa percepção do agravamento progressivo das delicadas condições existenciais dos personagens envolvidos na trama e seu caminho – determinado pelo onipresente destino – em direção à morte (seja física ou psíquica), única opção de salvação para suas almas atormentadas.

Diana persiste em seus encontros com Chico. Mas este, assustado pela insistência de Diana e avesso a relações fixas (ato condizente com uma das principais características do seu caráter), opta pelo afastamento. As tentativas de sedução por parte de Diana são infrutíferas, o que agrava sua solidão e amargura.

É graças à crueldade de Maria Ernestina (sua professora de catecismo) – que, em uma cena composta por um diálogo com Sílvio, age como seria esperado de uma beata imersa em um mundo moralista que beira o paroxismo, como o de Vila Velha – que o marido de Diana tem a constatação definitiva da traição da qual é vítima. Apesar de tentar se concentrar no trabalho e ainda preso à intenção de dar o benefício da dúvida à esposa (que ainda tenta agir de forma dissimulada), a consciência da sua cegueira com relação ao que estava acontecendo lhe aflige. Sua desgraça e seu fracasso são totais, e seu rancor atinge um grau insustentável. Agora, seu amor por Diana está extinto e Sílvio direciona todo o seu ódio ao

seu casamento. Tudo lhe parece envolto por uma energia maléfica, que transforma sonhos em ambições inatingíveis e pessoas em carcaças perdidas em um mundo pútrido e corrompido.

Diante da revelação final, em uma cena de Sílvio com Diana, o caos se instala de forma irremediável no espírito daquele. Sentimentos os mais diversos e conflitantes revelam aspectos do *ethos* do personagem. Raiva e ódio detonam uma fúria destrutiva em Sílvio e revelam, ao mesmo tempo, a violência do seu caráter. Após a crise, ele se mostra indiferente a tudo, perambulando a esmo como um ser que já não existe. Para este ser exposto ao ácido do tempo, à corrupção da paixão, à dor irreparável de estar vivo, só resta a morte, “esquecimento sem remédio”. Nova cena, agora com Chico, nos apresenta a concretização da violência de Sílvio. O ímpeto deste, exacerbado pelo deboche de Chico, leva a um enfrentamento físico violento entre os dois. Sílvio, tomado por um furor cego, consegue sua vingança por tudo que Chico tornara podre através dos seus atos e pelas amarguras do passado. O próprio Sílvio, Camilo, e, de certa forma, mesmo Diana são redimidos graças ao gesto físico de Sílvio. Este, agora, está livre e leve, e admite para si mesmo o rompimento definitivo com Diana.

Ao interrogar Diana sobre o porquê do casamento, Sílvio descobre seu mistério. Diante da doença, Diana se sentia incapaz de partir. Porém, quando descobriu a cura, já era tarde demais. O egoísmo de Diana e seu mundo ilusório são percebidos pelo leitor. Pois, se aquela tivesse consciência de quem realmente era, por qual razão teria feito sofrer alguém cujo amor por ela lhe era tão certo? Teria Diana se deixado levar por seus devaneios incontroláveis, acabando por pensar que o casamento pudesse ser uma solução para o seu tédio? Seria a cegueira de Diana tão intensa a ponto de fazê-la imaginar que sua submissão aos insistentes apelos de Sílvio com relação ao matrimônio abafaria o seu verdadeiro caráter, instável e repleto de constante insatisfação?

Por ocasião da partida de Diana com seu padrinho, há uma cena de reconciliação desta com Sílvio. Deste modo, o “verdadeiro” Sílvio emerge com força incontestável. Para ele, o único remédio é a solidão e o que lhe resta é uma incapacidade de aceitar o mundo como ele se apresenta. Não que Sílvio não tente compreender os mistérios da vida. É que estes somente seriam revelados no momento da redenção final, do encontro definitivo com Deus. Com a morte determinada pelo destino. O narrador confirma nossa hipótese:

Teria ela compreendido tudo o que havia significado para ele? Decerto não, pois aqueles a quem mais amamos nunca penetram na obscura realidade em que vivemos, nesse país de treva e sofrimento, nesse mar de nostalgia pela imagem que nos obseda. ‘Sim’, dizia ele a si próprio, ‘nem de longe esta mulher poderá saber quanto eu a amei. Ela tem razão, eu a destruí, eu a arranquei do seu mundo como se arranca uma planta da terra mole. Por causa dela teria feito tudo, fui seu escravo, teria matado,

abandonado os meus e renegado a Deus. Não se ama desta maneira senão uma só vez na vida, e também eu, de agora em diante, serei uma criatura semimorta' (DP, p. 394).

Após a partida de Diana, sentindo-se completamente só, Sílvia decide construir uma nova vida, por mais que tudo ao seu redor lhe parecesse desconhecido e revestido de uma ameaça invisível. Quando da partida de Sílvia, que, conforme ele informa a Áurea, seria para sempre, sua decisão lhe parece uma loucura e tomada de maneira irracional. Porém, estando seu espírito vazio e sentindo-se inútil, não enxergava outra opção.

Já no trem, encontrando o espaço sufocante, Sílvia procura a janela, o tão recorrente local de fuga dos personagens retratados. A paisagem lhe alivia a opressão do momento. A sensação de Sílvia era de que quanto mais se distanciava de Vila Velha, mais as memórias dos acontecimentos na sua cidade natal lhe vinham à mente. O narrador expressa a impossibilidade que todos têm de apagar o passado, por mais longe que estejam, chamando Vila Velha de “a parte **eterna**” de Sílvia (grifo nosso). Denominação precisa, que nos sugere o quanto o futuro sempre se apresenta indissociável do passado. Estas lembranças de Sílvia causam-lhe uma nostalgia melancólica e fazem-no sentir a destruição que o tempo, lento e invisível, causa.

Sua conclusão é que em qualquer lugar que estivesse, o seu ideal de horizonte perdido e de mundo perfeito acompanharia sua vida. Certeza confirmada pela visão de mundo que agora assombra o jovem rapaz, composta por uma tristeza incurável, por almas que repetem de forma obstinada os seus erros para que possam continuar sua existência corrompida por um hedonismo inútil, e por um sofrimento diante da vulgaridade que Sílvia enxergava em tudo.

Sua chegada ao Rio de Janeiro e a observação do ambiente, repleta de comparações com o campo, são a concretização de uma imagem somente relatada a ele, por Diana. Aliás, este novo espaço acaba por ser preenchido pelas lembranças da infância. Dentre elas, a imagem de Diana, agora idealizada e fator de inspiração para Sílvia. Para ele, conhecer o Rio seria como decifrar o enigma chamado Diana. Sua ansiedade residia no confronto entre este sonho idealizado e a realidade que teria que enfrentar na nova vida. Já seu alívio consistia na forte impressão de que o passado já não mais existia e de que algo havia sido salvo do naufrágio. Esta certeza lhe causava um otimismo novo. Sentia uma imagem luminosa no fundo da alma e uma paz há muito desejada. E sua segurança era causada pela certeza de que seu grande segredo estava preservado. Como nos informa o narrador, ao finalizar sua

enunciação: “Calmo, descia de novo à luta, procurando preservar dos homens o seu grande segredo”

Que segredo seria o de Sílvio, intimamente ligado ao de Clara? Os dos outros personagens foram, pouco a pouco, revelados. Este permanece como uma lacuna a ser preenchida pelas possibilidades que a narrativa nos sugere. Seria o passado? A visão de mundo tão peculiar? O ódio e o desprezo por este mesmo mundo? Ou seu amor nunca verbalizado por Clara? Cumpre-nos tentar esclarecer estas questões.

3.1.4 Clara e Sílvio: O amor proibido

São várias, ao longo da narrativa de *Dias perdidos*, as alusões que poderiam nos sugerir um amor incestuoso entre Clara e Sílvio. Esta possibilidade nos remete ao projeto estético-literário de Lúcio Cardoso e às intratextualidades entre as suas obras. Como não fazermos uma conexão deste amor, que tentaremos desvelar, com o tema central da *Crônica da casa assassinada*: o incesto (que, ao final da trama, sabemos não ter sido consumado) entre André e Nina? Além disso, os temas, assim como o espaço ficcional criado, são recorrentes em toda a obra de Lúcio. Lembremos, também, que alguns personagens aparecem em mais de uma das ficções do autor. Isto tudo nos causa uma impressão de que a obra completa de Lúcio seria uma somatória de histórias que se repetem, apesar das suas tramas distintas, mas que fazem parte de um todo orgânico. Lembremos do termo por nós criado: o “arquitema” cardosiano.

Vejamos como o amor de Sílvio e Clara é sugerido ao longo do romance em análise. Cenas, sumários e intromissões do narrador colaboram para nossa empreitada.

Durante a infância de Sílvio, seu relacionamento com a mãe nos é mostrado como bastante conflituoso. Parecia haver uma hostilidade velada entre os dois. Clara culpava Sílvio pela sua miséria e achava os modos do menino insuportáveis. Constantemente, Clara atribuía tais manias de Sílvio à educação e às liberdades exageradas que recebera de Áurea. É com a volta de Jaques que mãe e filho selam um pacto, também não verbalizado, diante da ameaça que o causador de toda a desgraça que se abate sobre a família representava. Sílvio, agora, torna-se um aliado de Clara e a aproximação entre eles é inevitável. O caráter edipiano desta relação não nos deixa dúvidas.

Por acasão da morte de Camilo e do início do envolvimento de Sílvio com Diana, o narrador, por meio de um longo parágrafo no qual o seu foco está sobre Clara, nos esclarece o que se passa com ela, diante da imagem nova que Sílvio lhe apresenta. O sentimento de Clara é de identificação com o filho. Pois, como tinha acontecido com ela, em relação a Jaques, Sílvio já apresentava sinais de um sofrimento amoroso precoce. O que era oculto em Sílvio se revela com toda a força para Clara. É como se ela estivesse finalmente reconhecendo naquele menino o seu próprio sangue e aspectos da sua alma. Poderia tal identificação acarretar sentimentos mais intensos, através de um processo de desvirtuação de um afeto teoricamente maternal? Afinal, o narrador nos conta que Clara olhava para o filho com “súbito e apaixonante interesse”.

Indo além, Clara sempre tinha tido um sentimento ambíguo com relação a Diana. Não achava que ela fosse a mulher adequada para o filho e tinha certeza de que a união dos dois mataria, no íntimo de Sílvio, a sua própria essência. Como poderia o filho ter se sentido atraído por um ser tão vazio e dissimulado, escondido atrás de uma aparência multifacetada? Clara e suas “profecias”. Desta vez, ela não estaria errada ...

Quando Sílvio acompanha Diana à estação de trem, no dia de sua primeira partida, ele observa atentamente a mãe da sua namorada. Comparando as duas mulheres, e diante da fascinação que a figura da mãe lhe provocava, Sílvio se pergunta por qual das duas estaria apaixonado. Reconhecemos, aqui, uma provável transferência de um possível amor de Sílvio pela sua própria mãe, para um sentimento socialmente adequado. Estaria Sílvio vendo na imagem daquela mulher, mesmo que não de forma consciente, a imagem de Clara? Seria sua fascinação a constatação de que seu real objeto de desejo era sua mãe, transfigurada na imagem da mãe de Diana?

A seqüência narrativa que nos apresenta a iniciação sexual de Sílvio é, também, recheada de alusões significativas. Neste momento da trama, já sabemos da idealização que Sílvio cria sobre a figura feminina. Seu segredo é sua pureza. Como contraste, Esperança surge como a representação não só da tentação como do grotesco associado ao sexo. O asco de Sílvio é fisicamente aterrador. Além de reconhecer, no ambiente em que mora a prostituta, objetos semelhantes aos da casa de Clara, Sílvio também compara a mãe à sedutora. As roupas de Esperança fazem-no lembrar as de Clara. Tal comparação é exacerbada quando, em meio às carícias trocadas, Esperança o chamava de “meu filho”. Percebemos, agora, o pavor

que Sílvio sente em associar as imagens das duas mulheres. Receio de que o que ele realmente sente pela mãe – no caso, amor físico – seja tão irresistível a ponto de não conseguir se livrar da sua imagem, além de fazer comparações entre ela e uma criatura tão desprezível, aos seus olhos, como Esperança? O significativo está na insistência do narrador em nos revelar tais comparações, como se estivesse tentando nos levar a responder afirmativamente às perguntas acima.

O retorno de Jaques ao lar desencadeia sentimentos em Sílvio que revelam o tom edipiano da relação deste com Clara. A presença paterna, além de causar estranheza e angústia, provoca ciúmes em Sílvio. É nesta altura da narrativa que o filho consente na aliança com a mãe, contra o pai. Seu ciúme transforma-se em ódio dirigido aos pais, pois a submissão de Clara, diante de Jaques, lhe parece imperdoável. Há, no entanto, uma certa inverossimilhança no narrado. Afinal, tal processo se dá quando Sílvio já tinha passado da idade em que a questão edipiana está habitualmente resolvida. Contudo, como o pai lhe era desconhecido até então, podemos suspender nossa descrença e aceitar que somente agora o sentimento arquetípico faça Sílvio sofrer diante dos sentimentos narrados.

Porém, com a piora da doença do pai, um sentimento de vergonha surge entre mãe e filho. Apesar do seu “idílio cotidiano”, como o narrador caracteriza a progressiva aproximação entre os dois, um acordo tácito é firmado. Sílvio, apesar do ciúme e da revolta contra os quais não consegue lutar, não fica imune, assim como sua mãe, à piedade que toma conta do ambiente. Prevendo um futuro atribulado, ambos decidem se recolher aos seus pensamentos sombrios.

Ao desprezar Esperança, Sílvio passa a freqüentar outra amante, Lina. Com esta, ele tenta recriar o seu relacionamento com Diana, mas a permanente dissimulação e superficialidade de Lina provoca um mal que acaba por se exprimir nas verdadeiras sensações que Sílvio sentia pelas mulheres com as quais já tinha travado conhecimento: Esperança, Lina, e sua própria mãe. É o narrador quem nos relata, em um só parágrafo, o furacão de idéias que atormentam Sílvio. Este sente, pelas mulheres citadas, desprezo, agressividade, insatisfação, e uma incapacidade de amar que não consegue entender. Esta aparente misoginia não poderia estar escondendo uma decisão inconsciente de Sílvio de não se relacionar com nenhuma outra mulher que Clara, já que as outras não o completavam como seria o desejado?

Áurea não está nesta lista, e assim procedemos de propósito. Pois, como sabemos, foi ela quem criou Sílvio e o relacionamento deste com Clara era algo novo para ambos. Neste sentido, seria Áurea a figura materna que adoramos e por quem não nos permitimos ter qualquer sentimento impuro? Logo, estaria a figura de Clara “liberada” para ser amada, mesmo que de forma inconsciente? Afinal, o que Sílvio procurava era o verdadeiro amor, e este insiste em lhe escapar.

O narrador colabora no desvendamento do pensamento de Sílvio, descrevendo suas idéias com relação ao sexo oposto. A mulher seria o que prende os homens, impossibilitando-lhes a liberdade a que aspiram. A força do feminino estaria sempre contrária a qualquer tentativa do homem de evadir-se. Sua presença causaria a extinção do fogo inerente ao macho. E, todas, “**mães ou prostitutas**” (segundo o narrador, e grifo nosso), seriam um impecilho intransponível aos desejos do homem.

Diante da vida desregrada do filho, graças aos seus encontros com Chico e à influência que este exercia sobre Sílvio, Clara passa a ficar temerosa pelo filho, dirigindo-lhe cuidados maternos excessivos e uma ternura antes desconhecida. Sílvio sente esta transformação da relação com a mãe de forma plena. Duas intromissões do narrador nos fazem suspeitar de algo mais. A primeira revela que Sílvio suspeitava de “uma aventura em que ambos estavam comprometidos”. Que aventura seria esta? A degradação de ambos, por razões distintas, que os aproximava ainda mais, como se o destino de ambos fosse igual? Ou, uma existência na qual um amor velado não ousa expressar seu nome, deixando no ambiente um ar de suspeita que nos intriga e nos atrai à narrativa, querendo saber seu desfecho?

A outra passagem, na qual a voz onisciente provoca, novamente, uma lacuna que somos tentados a preencher, merece transcrição. Antes, porém, devemos notar que as constantes saídas de Sílvio causam reprovações de Clara. Esta, por sua vez, não tem coragem de repreender o filho, contentando-se com olhares furtivos.

Ela não respondeu, fingindo-se absorvida com seu trabalho. O vento da noite agitava docemente as folhas de papel de seda. E como Sílvio se despedisse, alegando súbito cansaço, compreendeu que durante todo este tempo temera que o filho viesse a perceber **alguma coisa que ela desejava ocultar**. Então sentiu pesar mais fortemente aquele silêncio onde só palpitava o seu coração, pesado de **uma falta que ainda não reconheceria**. (DP, p. 202; grifo nosso).

Ao folhear um álbum de fotografias da família de Diana, já após a volta desta à Vila Velha, Sílvia depara-se com uma foto da mãe de Diana que revela o quão parecidas as duas eram. Não nos esqueçamos do sentimento confuso de Sílvia, quando da primeira partida das duas, em direção ao Rio. A imagem volta à sua mente. E, apesar de tudo o que ele desgosta em Diana, Sílvia passa a ter certeza do amor obsessivo que sente pela garota. Ou seria por Clara?

Quando Diana descreve a Sílvia como sua mãe era e as suas preferências, a identificação desta com Clara é reforçada. O silêncio, as opções por determinados tipos de roupas e perfumes, a predileção por conversas calmas, e, sobretudo, a fragilidade diante de sentimentos fortes não permitem outra reação da parte de Sílvia que o reconhecimento da personalidade da própria mãe. O amor de Sílvia encontra-se entre estes dois afetos de força idêntica: Diana e Clara.

E, para nós, leitores, uma certeza de que estas pinceladas do narrador, estrategicamente esparsas ao longo da história, só têm um objetivo. O de nos fazer enxergar o amor proibido, que contribui para aumentar o sentimento de melancolia de todos.

Completamos esta hipótese sobre a possibilidade de um amor incestuoso entre Sílvia e Clara, percebida nas entrelinhas do narrado, com a visita que Sílvia faz ao cemitério, antes de partir. Com o coração apertado e com as idéias confusas, Sílvia observa os dois montes de areia sob os quais seus pais “dormiam”, lado a lado. Com os olhos cheios de lágrimas, Sílvia tenta recuperar, na memória, a imagem da mãe e chega a chamar por ela. Não há resposta. Somente o silêncio que carregava, inescrutável, o segredo oculto para toda a eternidade ...

3.2 DIAS PERDIDOS REVISITADO

Análise feita, sentimos a necessidade de retomar os aspectos da obra de Lúcio Cardoso que nortearam este trabalho: as influências que serviram de substrato à criação de um projeto estético-literário; o que denominamos de “arquitema”, soma das obsessões do escritor, com ênfase na questão da melancolia retratada ficcionalmente; e a posição de *Dias perdidos* no conjunto da obra de Lúcio, contrapondo nossa interpretação do objeto com a de alguns críticos que também trataram do nosso romance. Ao final deste capítulo, dois aspectos de grande relevância para a nossa análise são discutidos: um que diverge do preconizado pela

crítica de tendência biográfica e outro ainda não tratado por qualquer estudo acadêmico até o momento.

Se considerarmos a obra completa de Lúcio, é inegável que ele tenha sido um dos representantes da corrente intimista da nossa literatura. Talvez devêssemos considerar seus dois primeiros romances, *Maleita* e *Salgueiro*, como exceções de um projeto artístico de desvendamento da condição existencial humana, o cerne do nosso “arquitema”, que vai permear todo o resto da sua produção ficcional. Porém, mesmo nestas duas obras encontramos o ser imerso em um mundo hostil que insiste em expor os personagens a situações de confronto frente a outros e, sobretudo, a si mesmos. Aqui, não podemos deixar de enxergar uma tendência latente do escritor em querer explorar as reações do humano diante de aporias que abordaremos na seqüência, o que não deixa de ser precisamente uma atitude intimista que nos remete às tragédias clássicas e aos autores estrangeiros (sobretudo os escritores católicos franceses) que Lúcio tinha como leituras de eleição. A partir do seu terceiro romance, *A luz no subsolo*, a predileção do romancista aparece explícita na temática que Lúcio coloca em forma ficcional. O dilaceramento do ser diante da sua incapacidade de suportar o peso que representa a sobrevivência em um mundo patriarcal e anacrônico, no qual a religiosidade é aparente e hipócrita e os seres são tomados de uma loucura que determina suas atitudes. Loucura esta que é conseqüente à incapacidade de viver com um desejo que não é consumado e que causa angústia e melancolia. Não há saída exceto a não existência. A morte enquanto redenção e iluminação. O encontro com um Deus impiedoso que determina o destino de todos. A salvação que reside na danação do homem. *Dias perdidos* segue esta mesma linha temática que Lúcio não mais abandonaria e cujo ápice seria seu último romance completo⁹⁸, *Crônica da casa assassinada* (daqui por diante denominada *Crônica*).

Tal opção, que faz um contraponto aos romances de denúncia social e política característicos do período no qual foram publicadas suas primeiras obras, nos obriga a considerar outras influências sofridas por Lúcio: o cristianismo e a crítica católica.

O cristianismo não só foi a origem da maior angústia de Lúcio, fato que a leitura atenciosa do seu *Diário completo* confirma, como o estrato filosófico mais significativo que

⁹⁸ O *viajante*, romance incompleto, é publicado postumamente em 1973.

encontramos na poética cardosiana. Lúcio é partidário de uma religiosidade de contornos protestantes, na qual o ser tem contato com o divino por meio de um “diálogo” direto, sem a interferência de qualquer instituição, no caso a igreja católica. Daí a denúncia da inépcia desta em aliviar o estado de desespero em que vive o homem e o anticlericalismo de Lúcio. Pensemos no personagem protagonista de *Maleita* e no vigário Antônio Peixoto, em Clara e em padre Abreu (*Dias perdidos*), em Ana e em padre Justino (*Crônica*). Lúcio desnuda a impotência dos personagens religiosos diante de situações dos mais variados tipos. A doença em *Maleita*, a angústia da perda em *Dias perdidos*, e o ciúme e a intenção homicida na *Crônica*. Porém, a formação religiosa do menino Lúcio⁹⁹ tinha deixado marcas profundas. O ambiente extremamente católico de Curvelo e a educação recebida por intermédio da influência materna não poderiam deixar de tocar, de forma definitiva, o autor. Logo, para Lúcio, a questão maior era compreender e aceitar a existência de um Deus, cuja essência não se deixava ver. Como atingir a Graça divina? Como pode ser bom um Deus que deve ser temido e que mantém como verdadeiros prisioneiros alienados os integrantes do Seu rebanho? Como pode tal Deus deixar que seus seguidores sofram tanto num mundo tão adverso? Não encontrando respostas, Lúcio repassa aos seus personagens as mesmas dúvidas. Pensamos estar aí o caráter de exorcismo que visualizamos na poética cardosiana. Lúcio não responde, por meio da sua obra, às perguntas acima. Mas, conjecturamos que um processo de transferência para o ficcional ocorreu com o autor, à procura de alívio para suas angústias existenciais.

Já a crítica católica, nas pessoas de Tristão de Athayde e Octávio de Faria, atrairia Lúcio para as suas legiões. O primeiro, responsável pela retomada do espiritualismo nas nossas letras, foi o líder intelectual do grupo de escritores católicos, enquanto que a Octávio de Faria coube o papel de mentor de Lúcio. Como já havia uma predisposição do nosso autor, no que concerne a sua formação e a sua identificação filosófica com estes intelectuais, nada mais natural que eles tenham exercido influência determinante no ficcionista. A obra de Lúcio não só é resultado da sua cosmovisão, como também das idéias divulgadas pelos meios católicos de então. Aliás, se levarmos em conta o que os escritores e críticos católicos consideravam como “verdadeira” literatura, conseguimos perceber melhor a opção estilística de Lúcio. Com exceção da *Crônica*, não há nenhum experimentalismo na obra cardosiana. Os textos são formalmente convencionais, bem ao estilo das obras realistas francesas do século

⁹⁹ Remetemos o leitor ao volume de memórias da irmã do autor: *Por onde andou meu coração*, de Maria Helena Cardoso (ver referências).

XIX. Nada mais distante da revolução causada pelos modernistas na nossa literatura, contra os quais, aliás, os críticos católicos habitualmente se insurgiam. Não que Lúcio tenha sido cooptado pelos católicos, pois a sua poética peculiar o distanciava de outros escritores de mesma crença (com a exceção possível de Cornélio Penna). Contudo, é indiscutível que sua obra ficcional tenha aspectos considerados fundamentais para uma literatura de “qualidade”, segundo os preceitos dos adeptos da corrente cristã. A saber, a predominância do aprofundamento na questão existencial do ser, em detrimento das alusões à situação sócio-política do país.

Vila Velha é a cidade ficcional, presente em várias das suas obras, que Lúcio criou como representação do seu conceito de mineiridade. Neste espaço, estão presentes, de forma recorrente, as características próprias ao ser mineiro de então. Este é o artifício que Lúcio encontrou para criticar, de forma ácida, a vida mesquinha das pequenas cidades do interior das Minas Gerais da sua época. A existência morosa e vazia, a hipocrisia religiosa, os ódios velados dos seres que a habitam, os prazeres relegados à categoria de pecado, um mundo regido pelas regras de um machismo incontestável. Eis o espaço pelo qual transitam os personagens de Lúcio. Não nos parece gratuito o fato do autor ter escolhido o adjetivo “velha” para caracterizar tal espaço. Esta denominação corresponde perfeitamente ao *status quo* então vigente, que Lúcio detestava e que queria desvelar e ridicularizar.

Além do vilarejo, as cenas e as ações dos personagens também se passam em ambientações invariavelmente opressoras. Há uma onipresença do escuro, do mofo, dos miasmas da decadência, e de locais que representam vários tipos de contravenção. Também as cores são, da mesma maneira, significativas. Preferencialmente, o preto e o vermelho em contraposição ao azul. O preto das vestes eclesiásticas e das beatas, e o vermelho do sangue associado ao pecado, em contraste com o azul que representa a possibilidade de uma paz e de um mundo idealizado que nunca são concretizados. Cores, imagens e aromas que contribuem para o mundo sinestésico criado por Lúcio, de forte caráter simbolista.

É interessante notar que as recorrências, na obra completa do nosso autor, não se resumem ao espaço. Alguns personagens também trafegam de um romance ou novela para outros. A família Meneses (protagonista da *Crônica*) é o alvo favorito de Lúcio para completar seu projeto de desvelamento do mundo por ele rejeitado. São os personagens mais onipresentes, mesmo que superficialmente citados em outras obras que não a *Crônica*, nos

textos de Lúcio. Também as características dos seres ficcionais criados pelo autor são recorrentes. Praticamente, não há personagem das narrativas de Lúcio que não sofra das atribulações que constituem o “arquitema” por nós proposto. O protagonista de *Maleita*, Geraldo (*Salgueiro*), Pedro e Madalena (*A luz no subsolo*), Clara e Sílvio (*Dias perdidos*), Nina e André (*Crônica*) e Donana de Lara (*O viajante*); além de Ida (*Mãos vazias*), Cláudio (*O anfiteatro*), Inácio (*O enfeitado*), e Rogério Palma (*Inácio*): todos estes personagens apresentam características que correspondem ao calvário que Lúcio imaginava ser a existência. Todos são variações de um único ser. O homem que vive num mundo sem Deus.

Mais uma obsessão vem se somar ao acima descrito: a presença da doença e da morte. Lúcio cria metáforas a partir de doenças, sejam físicas ou psíquicas, que representam a decadência que quisemos retratar. A carne em putrefação, o corpo face à fragilidade que lhe é peculiar, e a incapacidade de fuga de um destino que condena o ser físico à morte são condições que não nos deixam dúvidas. O homem é um brinquedo nas mãos deste destino e as suas tentativas de evasão são patéticas. Exemplificando, a malária (*Maleita*), a tuberculose (*Salgueiro* e *Dias perdidos*), e o câncer (*Crônica*) são configurações da doença como o caminho para a não existência (única possibilidade de atingir a paz tão almejada) e representam, também, a mão do Deus cardosiano que faz com que o homem sofra, confirmando, desta maneira, sua onipotência. Aos personagens de Lúcio, que insistem em tentar consumir seus desejos recônditos, estão reservadas a autodestruição física e a degradação psíquica. Nesta última categoria, encontramos a loucura, o homicídio doloso, o suicídio, e a melancolia.

A melancolia é o tema que perpassa todo o enredo de *Dias perdidos*, além de ser o tema predominante da narrativa e o distúrbio psíquico que assola os seus personagens. Já é sabido que optamos por tomar como base epistemológica o conceito desenvolvido por Sigmund Freud em *Luto e melancolia*. É importante, diante de tal escolha, explicitarmos nosso método analítico. Partimos de uma atitude de natureza extrativa, ao invés de aditiva¹⁰⁰. Ou seja, é por meio da narrativa, da enunciação a cargo do narrador, dos sentimentos dos personagens – desvelados por uma narração no modo “onisciência múltipla” – e da evolução dos acontecimentos ao longo da diegese, que reconhecemos a melancolia como tema central e como fator determinante na apreensão dos significados ocultos das ações dos personagens do

¹⁰⁰ VILLARI, R.A. *Op. cit.* Cap. 1.

romance. É a obra literária que nos dá subsídios para criarmos uma leitura da melancolia, para construirmos uma análise temática. Não é a Psicanálise que norteia nosso rumo e, sim, a crítica literária.

Dias perdidos é um texto que ficcionaliza a melancolia. Mais especificamente, a maneira como ela afeta os personagens da narrativa. Clara e Sílvio sofrem as conseqüências de uma ausência e, após, de uma perda. Clara é a vítima preferencial de tal processo e sua trajetória é exemplar, como paradigma de um ser que, já predisposto a sofrer como resultado de uma personalidade própria (o **ser** melancólico), passa a **estar** melancólico, diante da seqüência de eventos que vivencia. Sigmund Freud trata da melancolia como um estado psíquico que desencadeia um processo relativamente linear. Tal processo coincide com o que descrevemos com relação às atitudes de Clara quando da partida e da morte de Jaques. Já Sílvio é vítima da melancolia pela sua incapacidade de aceitar o mundo como ele é, o que causa revolta e ódio, e pela sua inépcia em concretizar relacionamentos amorosos que o satisfaçam.

Partamos, agora, para um confronto dialógico entre os aspectos de *Dias perdidos* desvelados pela nossa análise e o que alguns críticos escreveram sobre o romance. Além disso, pretendemos propor uma certa compartimentalização da obra romanesca de Lúcio Cardoso, determinando, assim, a posição da obra em estudo dentro do conjunto da obra cardosiana.

Maleita e *Salgueiro* tiveram uma recepção crítica considerável, se considerarmos a relativa indiferença com a qual *Dias perdidos* foi recebido, quando da sua publicação. Os dois primeiros romances de Lúcio causaram tal impacto que tanto a crítica literária quanto os círculos de escritores de então tomaram suas posições. De um lado, os adeptos do romance de teor naturalista (tão ao gosto da época) que louvaram o surgimento de um jovem e promissor escritor que seguia o estilo literário preconizado por eles, e de outro, a crítica e os escritores católicos que cobravam de Lúcio um maior aprofundamento psicológico na sua poética. Aliás, é relevante notar que estes dois romances, já num momento posterior ao do embate entre regionalistas e católicos, costumam ser analisados e listados em antologias ou obras de crítica literária que tratam do Romance de 30. Daí o reconhecimento da linha naturalista de tais obras. Porém, mesmo os estudiosos que assim agem, reconhecem que há algo mais nestes textos de Lúcio. As temáticas e a ambientação de ambos não deixam dúvidas quanto a sua

filiação à corrente regionalista. Mas, as caracterizações dos personagens e o desenvolvimento dos enredos escapam dos aspectos peculiares que reconhecemos nos romances de denúncia que os “escritores do Norte” produziram. Há algo ainda não revelado nos romances de estréia de Lúcio.

Com o lançamento de *A luz no subsolo*, a opção temática e estilística de Lúcio toma corpo e não permite enganos. O romancista mergulha na linha intimista, da qual não mais sairia. *Dias perdidos* segue-se à obra acima e é a confirmação de que o interesse de Lúcio, enquanto ficcionista, era desvendar os meandros da alma humana. Neste sentido, *Crônica da casa assassinada* é o apogeu incontestável de tal intenção. Este breve panorama da obra romanesca de Lúcio é o nosso ponto de partida para o diálogo proposto.

Temístocles Linhares parece ter sido o primeiro crítico literário, dentre o grupo de estudiosos que participaram do processo de revalorização da obra cardosiana, a perceber a evolução temática dos romances de Lúcio. Em 1962, o crítico, em texto significativamente intitulado “Um intérprete da vida interior”, reconhece que após a publicação de *A luz no subsolo* não haveria mais volta. O “romance do desespero” constituía a opção cardosiana. E, ainda segundo Linhares, *Dias perdidos* e a novela *Mãos vazias* seriam a confirmação desta tomada de partido. No terceiro volume da sua *História crítica do romance brasileiro*, o mesmo crítico traça a trajetória ficcional de Lúcio e reforça o aspecto evolutivo da obra do autor. Após criticar duramente o que via como falhas na construção dos dois primeiros romances de Lúcio, Linhares enriquece sua análise anterior e anuncia o surgimento de um escritor que proporcionava novos caminhos ao romance brasileiro. *A luz no subsolo* era a obra que desvelara a verdadeira face do autor. Quanto a *Dias perdidos*, apesar de apontar “algumas imperfeições”, o crítico o considera como um dos romances mais “equilibrados” de Lúcio, no qual o autor se revela por inteiro e determina a sua área de excelência: a poética da angústia. Eis a constatação da melancolia como tema primeiro de *Dias perdidos*, idéia que se adequa perfeitamente à nossa interpretação.

No volume VII da *História da inteligência brasileira*, Wilson Martins corrobora o que temos visto até o momento. Após fazer um inventário da contribuição do movimento modernista às letras nacionais, em “A ‘geração de 45’” o crítico aponta os novos rumos da ficção brasileira. Evocando as influências das novas tendências estéticas do período, Martins considera o ano de 1943 o momento de exacerbação da “inevitável coexistência de estilos

inconciliáveis e ideologias contraditórias”. O crítico exemplifica tal situação citando romances de teor antimodernista. Dentre eles, *Dias perdidos* e a tradução que Lúcio Cardoso fez de *O livro de Jó*. Wilson Martins afirma que graças ao indiscutível enfraquecimento do “romance nordestino”, surge uma nova maneira de fazer ficção. São os romances de natureza psicológica, linhagem da qual Lúcio Cardoso fazia parte. Constatação com a qual temos concordado ao longo deste trabalho.

Já Massaud Moisés, no volume V da sua *História da literatura brasileira*, nos apresenta uma leitura um tanto quanto gratuitamente polêmica e dissonante da obra de Lúcio. Ele também concorda, como já visto com relação aos outros críticos, que a verdadeira face do ficcionista Lúcio só aparece com a publicação de *A luz no subsolo*, que representa uma ruptura radical com os romances precedentes do autor. Quando analisa *Dias perdidos*, o autor destaca, além dos temas presentes no romance que equivalem ao nosso “arquitema”, a figura de Clara. Aliás, tal atitude nos faz pensar nos personagens femininos de Lúcio que, apesar de não ser nossa intenção expandir esta discussão, parecem ser melhor estruturados e mais significativos nos enredos do ficcionista do que os personagens masculinos. Lúcio parece ter maior “carinho” com seus seres ficcionais femininos. Mas, deixemos o comentário como digressão e questão em aberto. Para Massaud, o que diferencia Lúcio dos seus contemporâneos é uma modernidade, presente em “manifestações surrealistas”, que os outros não teriam atingido. Daí a dificuldade de assimilação e de aceitação da obra de Lúcio, o que o teria levado, por um bom tempo, ao ostracismo. Já assinalamos, neste texto, que esta seria uma das razões pelas quais a recuperação da obra cardosiana tenha levado tanto tempo para acontecer. Contudo, não nos parece que o mundo ficcional criado por Lúcio tenha exatamente um tom surrealista. Este mundo dispensa classificação e é uma criação adequada, e até mesmo necessária, ao projeto estético-literário do romancista. É neste projeto que reside a dificuldade de recepção dos textos cardosianos, e não no seu conteúdo surrealista.

Dividindo a trajetória de Lúcio entre duas fases, uma “costumbrista” e a segunda “intimista”, Massaud polemiza em criticar duramente a *Crônica*, obra na qual o autor teria sacrificado a segunda fase a favor da primeira, não conseguindo atingir uma sinergia entre as duas. Desta maneira, ainda de acordo com Massaud, o último romance completo de Lúcio não seria a sua obra-prima – uma das unanimidades da crítica literária com relação a Lúcio e sua obra – e, sim, *Dias perdidos*, obra “onde seus recursos romanescos alcançam o nível mais alto” e que seria sua obra mais coerente com o mundo ficcional por ele criado e com o seu

estilo. Sentimos que Massaud peca, no seu texto, em forçar uma polêmica por meio de argumentos por vezes confusos e pouco convincentes. De qualquer maneira, ele levanta algumas questões que merecem uma avaliação mais cuidadosa.

Pensamos haver três blocos possíveis na obra romanesca completa de Lúcio Cardoso. Um primeiro que contém *Maleita* e *Salgueiro*, romances iniciais e já tratados. O segundo grupo de obras corresponde a um divisor de águas na produção cardosiana, no sentido de sedimentar de maneira definitiva a poética de Lúcio, e que compreende *A luz no subsolo* e *Dias perdidos*. E, finalmente, a obra que é a síntese desta poética e que não encontra rivais neste conjunto de romances: a *Crônica da casa assassinada*.

Até aqui, só apresentamos convergências entre nossa visão da obra cardosiana e aquela da fortuna crítica. Polemizemos um pouco, tratando das divergências. Inicialmente, discutiremos a insistência da crítica contemporânea em caracterizar *Dias perdidos* como um romance autobiográfico, atitude da qual discordamos. A seguir, reforçaremos nossa contribuição, presente no capítulo precedente deste trabalho, que é a da presença do incesto como um dos temas do objeto analisado.

Mario Carelli é o responsável pela caracterização de *Dias perdidos* como um romance autobiográfico. Pensamos que tal atitude tenha sido tomada de maneira leviana e sem embasamento teórico, correspondendo a uma necessidade estéril de classificar obras literárias. A provável origem desta atitude é o lançamento do livro de memórias da irmã de Lúcio, Maria Helena: *Por onde andou meu coração*. Carelli afirma que o enredo é a ficcionalização do relacionamento difícil de Lúcio com seu pai e, também, da constante ausência deste último no convívio da família Cardoso. José Pessoa e Daniela Bessa, em *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*, antologia de textos sobre a obra de Lúcio organizada por Ruth Silviano Brandão, e Cássia dos Santos, em *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*, seguem a linha analítica inaugurada por Carelli. É verdade que José Pessoa levanta algumas restrições com relação ao assunto. Mas, acaba por concordar com tal hipótese.

Pensamos que Lúcio possa ter usado fatos da sua vida e a sua visão de mundo – o que, aliás, não é exclusividade de *Dias perdidos* na obra completa do autor – para desenvolver alguns de seus enredos. Vejamos um exemplo. *Maleita* é a recriação ficcional da fundação da

atual Pirapora por Joaquim Lucio Cardoso, precisamente o pai de Lúcio. Parece-nos que havia sim uma intenção de Lúcio em resolver seus problemas emocionais com seu pai, ao invés de necessariamente querer criar uma obra autobiográfica. Visualizamos, aqui, mais um processo catártico e psicologicamente complexo do que uma banal recriação da realidade.

Aspectos paratextuais da edição de *Dias perdidos* que utilizamos para este trabalho também corroboram a nossa hipótese. Não há qualquer indício de que o romance se trate de uma obra autobiográfica, como habitualmente acontece em obras do gênero. Nem mesmo prefácio ou preâmbulo que indiquem que Lúcio tenha querido que *Dias perdidos* fosse recebido e lido como um romance autobiográfico.

Recorremos a um dos teóricos do gênero memorialístico para refutarmos tal tendência. Philippe Lejeune, em *Le pacte autobiographique*, teoriza longamente sobre tal gênero e nos esclarece sobre suas características primordiais. O autor parte sempre do ponto de vista do leitor, ou seja, da recepção da obra. Sua definição de autobiografia deve ser explicitada, para que possamos diferenciá-la do romance autobiográfico: “Discurso retrospectivo, em prosa, que uma pessoa real faz da sua própria existência, destacando a sua vida individual e, particularmente, a história da sua personalidade.”¹⁰¹ Lejeune situa o romance autobiográfico da seguinte maneira: no caso em que um nome fictício diferente daquele do autor da obra) é dado a um personagem que conta a sua vida, o leitor poderia desconfiar que a história vivida pelo personagem fosse exatamente aquela do autor. Porém, o que há é uma **semelhança** entre personagem e autor ao nível do enunciado. Tal romance se define ao nível do seu conteúdo.

Assim, é *Dias perdidos* um romance autobiográfico? Se considerarmos as teorias que tratam do gênero (no nosso caso, a de Lejeune), a resposta seria não. Neste sentido, nosso romance poderia ter um **teor** autobiográfico, sem ser uma obra explícita e definitivamente autobiográfica.

Fechando este capítulo, façamos um breve (pois já nos estendemos anteriormente sobre o assunto) comentário sobre a sugestão de incesto entre Clara e Sílvio que enxergamos em *Dias perdidos*. Como acreditamos que uma leitura atenta do romance não possa deixar passar tal aspecto despercebido, parece-nos curioso o fato de não termos encontrado nenhum

¹⁰¹ “*Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.*” LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1996. p. 14. (Tradução nossa).

texto crítico que o apontasse. Talvez a predominância do tema da melancolia e a exaustiva exploração deste por Lúcio ao longo do enredo tenha tido como resultado um abafamento da questão incestuosa. Porém, ela nos parece indiscutível e plenamente justificada por meio da nossa interpretação. Além disso, pensamos que a idéia do incesto em *Dias perdidos* se apresenta de forma embrionária. Lúcio iria desenvolver, de forma definitiva, este tema e todas as suas facetas na *Crônica*. Deste modo, o incesto é parte do nosso “arquitema”, afinal ele também cria angústia e conseqüente melancolia nos personagens do nosso romance. Assim, achamos que desenvolvemos uma nova e possível leitura de *Dias perdidos*.

CONCLUSÃO

Abandono, agora, o impessoal “nós” até aqui empregado e assumo o discurso enquanto leitor e crítico de Lúcio Cardoso e, mais especificamente, de *Dias perdidos*. Opção que causa uma sensação libertadora. Não há mais limites. Posso me expor. Pois as reconhecidas inúmeras possibilidades de leitura de uma obra literária assim me permitem.

Dias perdidos é um romance com alguns defeitos. Afinal, qual obra nascida de mãos humanas, parafraseando a epígrafe que abre este trabalho, não os tem?

As dimensões desta obra, por vezes, parecem-me exageradas. Lúcio poderia ter sido um pouco mais econômico. Não que haja uma verborragia incorrigível, mas repetições – que não devem ser confundidas com as recorrências das quais já tratei – que podem cansar o leitor. Penso em uma, em particular. O emprego, *ad nauseam*, da palavra **melancolia**. É um mantra, um canto anímico de exorcismo que Lúcio parece ter usado para se livrar dos seus demônios íntimos. Atitude, aliás, freqüente na sua poética. Além disso, a melancolia – um dos aspectos do “arquitema” que proponho – é o tema primeiro do romance e suas variadas faces estão nele expostas. Não me importo que tal atitude assinale para uma crítica de teor biográfico, pois compartilho da opinião de vários críticos que vêem na obra cardosiana uma ligação indissociável entre autor e obra, sem que isto signifique que a última seja autobiográfica. *Dias perdidos* é um romance melancólico. Mas é, também, um exemplo de estruturação da narrativa que enriquece o conjunto. Lentamente, personagens e descrições do espaço ficcional carregam o leitor para um mundo que Lúcio construiu de forma consistente e coerente, ao longo dos seus textos. Assim ocorre nos romances, nas novelas, e nas peças do autor. Toda a obra cardosiana está embebida, literalmente, por este mundo de angústia e conseqüente melancolia.

O incesto, por sua vez, explode no não narrado, nas ações e nos devaneios dos personagens. Lacunas que o narrador, propositalmente, deixa suspensas para que o leitor as preencha. É plenamente aceitável que eu tenha vislumbrado a existência de um amor incestuoso, não consumado, entre mãe e filho como parte do todo melancólico. A angústia de tal sentimento é fonte de sentimento excruciante que reforça o caráter do enredo, desembocando na melancolia e completando o círculo temático da obra. Não penso ter incorrido em uma idéia absurda ao reconhecer esta possibilidade. Lúcio voltaria ao assunto na *Crônica*. E, desta vez, como tema central. Acredito que o que está velado em *Dias perdidos*,

está escancarado na *Crônica*. Neste sentido, seria meu objeto de análise um exercício para algo “maior”? Não creio que assim seja. Sem dúvida, o tema foi retomado posteriormente, corroborando a intenção de Lúcio em dar à sua obra uma organicidade. Contudo, parece-me, sim, que a idéia atormentava o artista, como se fosse o resultado da influência dos fantasmas de Cornélio Penna, e a *Crônica* é o resultado final deste processo catártico. Novamente, o exorcismo onipresente na “teologia” de Lúcio.

Também algumas seqüências narrativas sem retomada ao longo da diegese e o não desenvolvimento mais minucioso de alguns personagens surgem como falhas do enredo. Porém, nada disto compromete o resultado final. A obra se apresenta completa apesar destes pequenos defeitos.

Dias perdidos deve ser lido no sentido de proporcionar ao leitor uma melhor visão da evolução da obra de Lúcio. Pois, como já afirmei, este romance é um marco que sedimenta a poética cardosiana. É o início do desvelamento da verdadeira face deste romancista e leitura fundamental para a apreensão do universo criado por Lúcio.

Tomo como meus os discursos de Burton, de Freud, e de Benjamin (todos, aliás, melancólicos) para corroborar o que afirmei. Há uma coesão incontestável em Lúcio e sua obra. Tudo colabora para que eu sinta a sensação de estar diante de um só texto e de suas várias e possíveis maneiras de desenvolvimento ficcional. Estas passeiam frente aos meus olhos como um moto contínuo, embalando-me na vida modorrenta de Vila Velha, causando-me uma letargia prazerosa e uma fruição estética que faz com que eu me reconheça nestes seres ficcionais tão desesperados.

Morro, pouco a pouco, como todos. Sinto a melancolia do vivido tomar conta do meu ser. Exagero na grandiloquência do meu sofrimento. Tenho saudades de tudo, do irrecuperável, das memórias que vão sumindo da mente como num processo demencial e que dão espaço para novas lembranças igualmente dolorosas. Vivo intensamente minha angústia de homem perdido neste mundo desmemoriado, imerso num hedonismo estéril e inconseqüente. Sofro. E, este sofrimento, paradoxalmente, me dá forças para seguir vivendo os meus dias perdidos ...

REFERÊNCIAS

1) Obras de Lúcio Cardoso:

CARDOSO, L. **Maleita**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Salgueiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A luz no subsolo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Dias perdidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A., 1980.

_____. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **O viajante** (romance inacabado). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **O desconhecido e Mãos vazias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Inácio, O enfeitiçado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. O anfiteatro. In: **Três histórias da cidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. A professora Hilda. In: **Três histórias de província**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. **Teatro reunido**. Curitiba: UFPR, 2006. 402 p. (Série Letras do Brasil, 4).

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **Poemas inéditos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 214 p. (Coleção Poiesis).

2) Tradução de Lúcio Cardoso:

BÍBLIA. O livro de Job. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução livre: Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

3) Obras e artigos sobre Lúcio Cardoso:

ADONIAS FILHO. Os romances de Lúcio Cardoso. **Cadernos da hora presente**. Rio de Janeiro, n. 4, p. 57-86, set. 1939.

_____. Lúcio Cardoso. In: Adonias Filho. **O romance brasileiro de 30**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. 155 p. (Coleção Pesquisa).

ALBERGARIA, C. Espaço e transgressão. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

ATHAYDE, T. de. Meio século de presença literária. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

AYALA, W. Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, A. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5, p. 445-457.

BARROSO, M.A. Lúcio Cardoso e o mito (Prefácio). In: CARDOSO, L. **Três histórias de província**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. 360 p. (Coleção Roteiro).

BESANÇON, G. Notas clínicas e psicopatológicas. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. Cap. 8.

BRANDÃO, R.S. (Org.). **Lúcio Cardoso: A travessia da escrita**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CARELLI, M. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. A consumação romanesca. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

COELHO, N.N. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

FARIA, O. de. Lúcio Cardoso. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

_____. Nota editorial. In: CARDOSO, L. **Poemas inéditos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 214 p. (Coleção Poiesis).

HOLANDA, S.B. **O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária 1, 1920 - 1947**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v.1, p. 322-331.

LINHARES, T. **Interrogações II**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____. **História crítica do romance brasileiro**. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987. v. 3, p. 51-71.

LINS, A. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. Cap. 7.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MARTINS, W. **História da inteligência brasileira**. 2. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1996. v. 7, p. 188-207.

_____. Um romance brasileiro. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

MERQUIOR, J.G. A forma e a febre. In: _____. **O elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 151-155.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira: Modernismo**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. v. 5, p. 308-318.

MOUTINHO, J.G.N. A tragédia espiritual de Lúcio Cardoso. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Archivos; n. 18).

PEREZ, R. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PICCHIO, L.S. **Literatura brasileira: das origens a 1945**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PÓLVORA, H. **A força da ficção**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

PONTES, E. **Romancistas**. Curitiba: Guaíra, 1942.

PRADO, D.A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

PROENÇA, M.C. **Estudos literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

REIS, M.K. A terceira pessoa (Prefácio). In: CARDOSO, L. **Três histórias da cidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. 350 p. (Coleção Roteiro).

RIBEIRO, É.M. **O riso escuro ou O pavão de luto: Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nankin / EDUSP, 2006.

ROSA e SILVA, E.Q. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Maceió: Edufal, 2004. 249 p. (Coleção Ensaio).

_____. **A alegoria da ruína**. Curitiba: HD Livros, 1995.

SAMPAIO, N. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba / Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979.

SANTOS, C. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SANTOS, H. **Lúcio Cardoso: Nem leviano nem grave**. São Paulo: Brasiliense, 1987. 74 p. (Coleção Encanto Radical; n. 79).

SEFFRIN, A.C. Câncer e violetas. In: CARELLI, M. (Coord.). **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 820 p. (Coleção Arquivos; n. 18).

4) Obras teóricas: Teoria da Literatura e Melancolia

ADORNO, T.W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2006. 173 p. (Coleção Espírito Crítico)

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 281 p. (Os Pensadores). v. 2., p. 197-260.

ARRIVÉ, M. **Linguística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001. 144 p. (Ensaio de Cultura; n. 3).

AUERBACH, E. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. 507 p. (estudos; n. 2).

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

BOOTH, W.C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p. (Coleção Artes e Letras / Arcádia).

BURTON, R. **The anatomy of melancholy**. New York: New York Review of Books, 2001.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (debates; n. 1).

CHEBABI, W. Literatura e psicanálise. In: KHÉDE, S.S. (Coord.) **Os contrapontos da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1984.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Cap. 1, 2 e 5.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Cap. 3 e 5.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Lector in fabula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 219 p. (estudos; n. 89). Cap. 5 e 6.

EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: Formalistas russos**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2004.

FREUD, S. **Esquema del psicoanálisis**. 1. ed. Madrid: Debate Editorial, 1998. 211 p. (Colección Siete Libros para entender el siglo XX; n. 7)

_____. Rascunho G: Melancolia. In: Jayme Salomão (Dir.). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 1, p. 246- 253.

_____. Luto e Melancolia. In: Jayme Salomão (Dir.). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14, p. 243-263.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html>> Acesso em: 12 ago. 2006.

GENETTE, G. **Figures II**. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

_____. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

_____. **Fiction et diction**. 3. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2004. 236 p. (Essais; n. 511).

GREEN, A. Literatura e psicanálise: a desligação. In: LIMA, L.C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1. Cap. 6.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura)**. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. 505 p. (Coleção Stvdivm).

LAGES, S.K. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.

LEITE, D.M. **Psicologia e Literatura**. 5. ed. São Paulo: UNESP, 2002.

LIMA, L.C. Estruturalismo e crítica literária. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 777-815.

LOPES, D. **Nós os mortos: Melancolia e Neo-barroco**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MASINA, L.; CARDONI, V. (Org.). **Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade**. 1. ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002. 202 p. (Coleção Ensaio; n. 18).

MOISÉS, M. **A análise literária**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MUIR, E. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, s/d.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PROPP, V.J. **Morphologie du conte**. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1988. v. 2, p. 109-179.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 119 p. (debates; n. 1).

_____. **Texto / Contexto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 270 p. v. 1, p. 75-119. (debates; n. 7).

ROSSUM-GUYON, F.V.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, V.M.A. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973. Cap. 6.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 202 p. (debates; n. 14).

_____. **Poética da prosa**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Estruturalismo e poética**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

VILLARI, R.A. **Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia**. Florianópolis: UFSC, 2002. Cap. 1, 3 e 4.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 431 p. (Coleção leitura e crítica).

5) Obras gerais e de referência:

BÍBLIA. O livro de Jó. Português. **Bíblia Sagrada**. Reed. versão de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Cap. 42.

BRANDÃO, R.S. **Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na Literatura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BUENO, L. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo / Campinas: Edusp / Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 9. ed. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000. 383 p. (Coleção Reconquista do Brasil; n. 177).

CARDOSO, M.H. **Por onde andou meu coração**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

CASTRO, R. **Ela é carioca: Uma enciclopédia de Ipanema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAGNEBIN, J.M. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 96 p. (Coleção Encantos Radicais; n. 18).

GAY, P. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica: grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAFETÁ, J.L. **1930: A Crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: 34, 2000. 283 p. (Coleção Espírito Crítico).

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

LIMA, A.A. A reação espiritualista. In: COUTINHO, A. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 4, p. 610-636.

MAINGUENEAU, D. **Elementos de lingüística para o texto literário**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 212 p. (Coleção Leitura e Crítica).

MIRAUX, J-P. **L'Autobiographie: Écriture de soi et sincérité**. Paris: Armand Colin, 2005.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 19. ed. São Paulo: Pensamento - Cultrix, 1983.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RANGEL, R.F.; LEITÃO, E.V. (Org.). **Inventário do arquivo Lucio Cardoso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

TADIÉ, J-Y. **A crítica literária no século XX**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

6) Trabalhos acadêmicos:

DIAS, N.S. **A construção da casa assassinada**. Curitiba, 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

FRANZ, M. **Investigação do pesadelo: Uma leitura em torno da *Crônica da Casa Assassinada***. Curitiba, 1997. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.